

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Folk=Songs du Midi des États=Unis

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

Présentée à la

Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

JOSIAH H. COMBS

PARIS (V°)

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel, 49

1925

Folk-Songs du Midi des États-Unis



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552003_0066

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Folk=Songs du Midi des États=Unis

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

Présentée à la

Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

JOSIAH H. COMBS

PARIS (V°)

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel, 49

1925

*11050

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A *RAYMOND WEEKS*

de Columbia University

ET

R. HUCHON

de l'Université de Paris

en témoignage de respectueuse considération.

AVANT-PROPOS

Les chansons ajoutées à cet ouvrage ont été choisies parmi une liste d'environ deux cents, que j'ai rassemblées au cours des quinze dernières années. Dans la plupart des cas, elles ont été recueillies auprès des chanteurs populaires mêmes. Les États représentés sont : le Kentucky, la Virginie, la Virginie Occidentale, le Tennessee, l'Arkansas, l'Oklahoma et le Texas. La liste renferme des variantes de quarante-trois chansons du recueil Child, dont dix figurent au présent recueil.

J'ai grand plaisir à exprimer ma sincère reconnaissance à mes nombreux amis qui, soit par leurs contributions effectives, soit par leurs suggestions encourageantes, ont rendu ce travail possible, principalement à ma mère Mrs J.-W. Combs, à Mr Carey Woofter, de la Virginie Occidentale, au professeur J.-H. Cox, de West Virginia University, et au professeur G.-L. Kittredge, de Harvard University.

J.-H.-C.

Paris, juillet, 1925.

FOLK-SONGS

DU MIDI DES ÉTATS-UNIS

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

TOPOGRAPHIE DES HIGHLANDS MÉRIDIONAUX

Si, dans l'étude de l'ethnologie et de la géographie humaine, on veut arriver à des conclusions qui approchent de l'exactitude, on doit examiner certaines caractéristiques physiques de la région et de la population, qui font l'objet de cette étude. La mentalité du highlander a toujours montré un contraste marqué avec celle de l'habitant des vallées. Il est indéniable que les caractéristiques physiques ont quelque influence sur ce contraste. On rapporte qu'un jeune officier colonial de la Virginie, fit autrefois une visite au Dr Johnson, à Londres, et qu'au cours de la conversation avec le savant anglais, il fit allusion au caractère dénudé de la Virginie occidentale (aujourd'hui l'État de West Virginia), où de nombreux Écossais étaient venus se fixer. « Why Sir », répondit Dr Johnson, « all barrenness is relative ; the Scotch will never know that it is barren. » Une rapide descrip-

tion de la topographie des highlands méridionaux des États-Unis semble tout indiquée, dans le but, non seulement de mieux faire comprendre leur population, mais aussi d'établir tout ce qui peut avoir rapport au *folk-song*. La connaissance des principaux traits physiques de cette vaste région peut aider à jeter quelque lumière sur certaines vagues anomalies et anachronismes du *folk-song* et même sur la question difficile de son origine et de ses auteurs.

On doit déclarer, tout d'abord, que les expressions « Southern highlands » et « Southern highlanders » sont celles que nous emploierons le plus souvent en parlant de la région et de sa population. Les highlands du Sud paraissent être le grand réservoir pour la recherche des chansons populaires dans les pays de langue anglaise. Quelques-unes des chansons, imprimées ou discutées dans ce travail, ont été découvertes dans les États de la Louisiane, d'Arkansas, d'Oklahoma et du Texas ; mais le plus grand nombre appartient aux highlands et c'est cette région qui retient notre attention dans cette étude. Jusqu'à une époque récente, cette vaste région de plateaux des États-Unis était presque inconnue du monde extérieur. Même de nos jours, elle n'est qu'imparfaitement connue, sauf dans les colonnes fantaisistes de journaux qui recherchent l'information sensationnelle, ou dans les feuillets de romans de troisième ordre dont les auteurs l'ont choisie, parce qu'en raison de son grand éloignement, ils n'en ont qu'une connaissance très imparfaite.

Les récits des premiers historiens, romanciers, poètes, savants et explorateurs visitant cette région, tout en étant intéressants, ne sont pas toujours dignes de confiance, car ils sont ou bien trop locaux dans leur caractère, ou bien font preuve d'une observation superficielle. En 1794, André Michaux, le botaniste français, escalada le sommet de Grandfather Mountain, dans la Caroline

du Nord, et écrivit : « Monté au sommet de la plus haute montagne de toute l'Amérique septentrionale, chanté avec mon compagnon-guide l'hymne de *la Marseillaise*, et crié : « Vive la liberté et la République Française ! » Il convient d'observer que Michaux parle de Grandfather Mountain comme la plus haute du nord de l'Amérique ; elle n'est même pas la plus élevée de la région. D'anciens voyageurs français dans ces montagnes, ont laissé de nombreuses impressions sur la contrée. Jean Louis Bridel publia son *Le Pour et le Contre*, à Paris, en 1803 ; Pierre S. Maréchal écrivit son *Voyage au Kentouckey*, Paris, 1921 ; *The Ancient Annals of Kentucky*, fut écrit par C.-S. Rafinesque, Frankfort, Kentucky, 1824 ; le *Guide des émigrans français dans les Etats de Kentucky et d'Indiana* fut publié à Paris, en 1835 ; A.-E. Rouquëtte nous a laissé *Souvenir du Kentucky*, dans son livre *Les Savanes, Poésies américaines*, publié à Paris en 1841 ; dans un de ces poèmes, il parle du Kentucky :

Ah ! dans le Kentucky les arbres sont bien beaux :
C'est la *terre de sang*, aux indiens tombeaux,
Terre aux belles forêts, aux séculaires chênes,
Aux bois suivis de bois, aux magnifiques scènes ;
Imposant cimetière, où dorment en repos
Tant de *rouges-tribus* et tant de *blanches-peaux*.

L'expression « Southern highlands » a été choisie pour désigner le mieux la contrée qui nous occupe. Les termes de « montagnes et collines » souvent employés, semblent manquer de précision, puisque cette région vaste et élevée consiste à la fois en montagnes, collines, vallées et plateaux. Elle comprend toute la partie sud du grand système appalachien, qui s'étend du centre de l'Alabama, jusque dans l'Etat de New-York, séparé en deux parties pour des raisons de convenance géographique par la fameuse Ligne Mason and Dixon. On entend souvent men-

tionner les désignations suivantes : « Southern Appalachians, Alleghany Mountains, the Cumberlands, Southern Mountains, Appalachian America, Shakespeare's America et Elizabethan America. » Toutefois nous nous en tenons avec plus de sûreté à la désignation « Southern highlands ».

Un aviateur qui prendrait l'air à Frederick, Maryland (près de la ligne de Pensylvanie), et survolerait dans une direction sud-ouest Lynchburg en Virginie, puis Ashville, dans la Caroline du Nord, puis Spartanburg, dans la Caroline du Sud et se dirigerait ensuite vers Cartersville, dans la Géorgie, et vers Coosa County, dans l'Alabama, délimiterait approximativement la frontière Est et Sud-Est des highlands du Sud. Continuant son vol dans une direction nord-ouest vers Decatur, dans l'Alabama, puis dans une direction nord-est à travers Tullahoma, dans le Tennessee, Richmond, dans le Kentucky, jusqu'à Wheeling, dans la Virginie Occidentale, puis dans la direction de l'est jusqu'à Frederick, il marquerait approximativement les autres limites de la région. Le territoire, ainsi décrit, comprend la plus grande partie de la Virginie Occidentale, les secteurs occidentaux du Maryland, de la Virginie, des Carolines, la partie nord de la Géorgie, la partie nord-est de l'Alabama, les secteurs orientaux du Tennessee et du Kentucky. En superficie, il égale presque la Grande-Bretagne et l'Irlande, s'étendant sur environ 112.000 milles carrés.

Si la vision de notre aviateur pouvait s'étendre assez loin, il remarquerait sur son parcours trois zones distinctes parallèles, s'étendant dans le sens de la longueur du nord-est au sud-ouest. La zone occidentale est connue sous le nom de Plateau Appalachien, la zone orientale est le *Blue Ridge*, et entre les deux est située la Grande Vallée Appalachienne. La section centrale est plutôt une dépression consistant en vallées longitudinales. De nom-

breux sommets du *Blue Ridge* atteignent une altitude supérieure à 6.000 pieds. A la différence des montagnes situées dans d'autres parties du monde, les chaînes des *Southern highlands* sont bien boisées jusqu'au sommet, et présentent un spectacle de grande beauté, aussi bien qu'une excellente occasion d'y établir des alambics clandestins « au clair de lune », ou « moonshine stills ». Sans doute, c'est dans les sombres recoins de ces vastes solitudes que la vendetta atteint son apogée, puis disparaît. Les conditions étaient idéales. A l'exception de la zone centrale ou Grande Vallée Appalachienne, une étendue de terrain remarquablement vaste, consiste en pentes de collines ou de montagnes ; en beaucoup de secteurs, près de 90 0/0. Les maigres récoltes ou moissons du highlander croissent pour la plupart sur les flancs des collines ou des montagnes. Certains champs de maïs ont des pentes formant un angle de 50 degrés. Le highlander, dans son humour concis, parle souvent d'un voisin « qui s'est cassé le cou en dégringolant de son champ de maïs », ou du bœuf « qui, trébuchant de son pré, est tombé par la grande cheminée de la chaumière au-dessous », ou encore de « lancer ses graines au moyen d'un fusil » dans le flanc escarpé du coteau. Les vallées sombres et les montagnes grandioses, avec leur mystère étrange et leur solitude infinie, engendrent naturellement la superstition et le sentiment d'émotion chez le highlander et ajoutent à son fonds ancien de *folk-lore* traditionnel. Son ambiance le force à vivre tout près de la nature, dont le livre est chaque jour grand ouvert devant lui. Le caractère rude de cette ambiance forcée a eu souvent pour résultat que ses idées — calquées sur la nature — sont entrées en conflit avec celles — inventées par l'homme — d'un gouvernement centralisé, bien loin de lui, à qui il ne reconnaît pas le droit de s'ingérer dans une affaire tant soit peu illicite de distillation de whisky.

Tous les *Southern highlands* ne sont pas une suite ininterrompue de collines et de chaînes de montagnes. Les rivières et les cours d'eau y sont assez nombreux et la Grande Vallée Appalachienne comprend des régions de plateaux, avec un grand nombre de villes actives dans le Tennessee, le Kentucky et la Vallée de la Virginie. La population de ces centres plus prospères ne doit pas être confondue avec celle des sécteurs écartés et isolés, dont l'étude viendra plus tard. Les mauvaises routes et les moyens primitifs de transport sont un fléau pour ce pays. La plupart des routes dans les secteurs écartés suivent le lit des rivières ou les traversent trop souvent. Durant les mois d'hiver, elles sont presque impraticables. De grossiers chariots transportent les marchandises et souvent les voyageurs, dans cette contrée reculée. En beaucoup d'endroits, ces chariots, traînés par des bœufs, des chevaux ou des mulets, parcourent 40 ou 50 milles pour se procurer les marchandises et aller ensuite approvisionner les boutiques de village ; ils traversent trois ou quatre montagnes sur leur parcours et leur voyage demande une semaine et souvent davantage. La meilleure manière de voyager, certainement la plus rapide et la plus sûre, est à dos de cheval.

La nomenclature des highlands est élémentaire et simple et montre le résultat du contact étroit du montagnard avec la nature et le sol. Sa lutte, longue et inégale, avec les éléments de la nature, a mis le highlander dans l'obligation de s'accommoder des conditions extérieures comme il les trouve et il a formulé sa nomenclature en relation étroite avec la maxime : « La nécessité est la mère de l'invention. » Les noms des montagnes, collines, chaînes, ruisseaux, routes et bureaux de poste font partie intégrale de la « culture » des highlands. Des phénomènes naturels ou des caractéristiques physiques déterminent souvent l'appellation des endroits. Des ruisseaux et des

montagnes empruntent parfois leurs noms à des oiseaux, à des volatiles, parfois aussi à des noms de personnes. Parmi l'étrange variété de noms dont cette contrée est semée, un secteur a eu recours à une combinaison qui est à la fois très logique et très suggestive. Ce secteur a un ruisseau qui s'appelle : « Cow » ; un peu plus loin, il y a : « Bull », et tout près : « Calf ». Doit-on penser que des appellations si frappantes de ruisseaux et d'endroits expliquent le goût du highlander pour les combats personnels et les vendettas ? Un avocat de l'endroit pense que cela est possible et il a mis en vers les noms de certains ruisseaux :

When Red-Eye into Hoss (Horse)-Neck pours
Its measly moonshine tide,
Big Stinking scatters as she goes
Old Hell-fer (for)-Sartain (Certain) wide ;
When Bull-Skin into Cut-Shin runs,
And Cut-Shin into Goose,
No wonder people get their guns —
And sometimes turn them loose (shoot).

Un voyageur demandant son chemin dans cet étrange pays se procure des renseignements qui valent la peine d'être conservés comme un legs inappréciable.

Les agglomérations et les villages ne sont pas un trait caractéristique des highlands, comme c'est le cas en France et dans d'autres pays européens. Les habitations sont éparpillées et clairsemées à la surface de ce pays immense : elles consistent en chaumières d'une ou de deux chambres, généralement construites en poutres grossières à peine ébauchées ; les maisons de ferme plus modernes et plus prétentieuses sont en bois. Une famille nombreuse habite souvent l'unique chambre d'une chaumière. Les familles des highlands sont nombreuses. Une vieille femme de cette région, interrogée sur le nombre de ses enfants, répondit : « Only ten ; hit (it) jist (just)

looks like a body ort (ought) to have at least a dozen. » Il y a un village ou un bourg dans chaque comté, qui en est le chef-lieu. Cet isolement, ce manque de communications et de rapports sociaux, rares en Europe, font que le highlander est maître absolu de sa maison et sur ses propriétés. Les petits cimetières, situés sur une élévation ou sur une petite colline, souvent sous les arbres, attirent tout de suite l'attention. Ils sont mal entretenus, et les tombes sont quelquefois recouvertes de petits édicules peints et treillisés, qui offrent un vrai tableau de la désolation et de la négligence. On les visite rarement, sauf dans le cas d'une inhumation, ou pour une cérémonie funèbre qui est généralement célébrée plusieurs années après l'inhumation.

Les fourrés épais et les broussailles qui caractérisent les highlands en tant d'endroits invitent à rechercher certains traits communs entre cette contrée et le *maquis* de la Corse. La topographie du pays se prête admirablement à la vendetta et à la distillation clandestine du whisky. Le Kentucky a connu des haines mortelles fameuses, que le highlander appelle « guerres », mais elles ont été exagérées par les gens étrangers au pays (1). La vendetta entre familles du même sang a rarement existé, cependant elle offre des traits communs avec celle de la Corse. Au cours d'un des combats du Kentucky, un partisan nommé Tom Baker avait été tué d'un coup de feu au moment où il quittait une tente gardée par des troupes qui avaient été envoyées par le Gouverneur pour empêcher toute effusion de sang le jour du jugement de Baker. Le capitaine Bryan demanda à la veuve du chef assassiné, pourquoi elle ne quittait pas ce pays de querelles intestines, pour enseigner le pardon à ses enfants. « Capitaine

(1) Voir CHAS. G. MUTZENBURG, *Kentucky's Famous Feuds and Tragedies*, New-York, 1917.

Bryan », répondit-elle, « j'ai douze fils ; ce sera le but principal de ma vie de les amener à venger la mort de leur père. Chaque jour, je montrerai à mes enfants le mouchoir taché de sang et je leur dirai qui l'a assassiné. » Dans la même querelle, « Big » John Philpotts, bien que gravement blessé, se battit derrière un tronc d'arbre et tua quatre de ses adversaires. Le code du montagnard n'exige pas qu'il sorte au grand jour pour combattre son rival ; il peut le surprendre, par tous les moyens honnêtes ou déloyaux, comme faisaient les bandits corses.

BIBLIOGRAPHIE

- HENRY GANNET, *Physiographic Types*, Washington, 1898.
E. E. MILLER, *Physiography of the United States*, New-York, 1896.
ELLEN C. SEMPLE, *American History and its Geographic Conditions*, New-York, 1903 ; *Bulletin*, American Geographic Society, tome XLII, août, 1910.
ALBERT PERRY BRIGHAM, *Geographic Influences in American History*, Boston, 1903.
HORACE KEPHART, *Our Southern Highlanders*, New-York, 1913.
JOHN C. CAMPBELL, *The Southern Highlander and his Homeland*, New-York, 1921.
-

CHAPITRE II

L'ORIGINE ANCESTRALE DES HIGHLANDERS

« Je me souviens aussi d'étranges histoires sur ces Ragged Mountains (Montagnes Déchirées) et de races d'hommes bizarres et sauvages qui habitaient leurs bois et leurs cavernes. » Telle est l'une des références littéraires les plus anciennes aux « hommes bizarres et sauvages » des highlands du Sud ; elle provient d'un des contes de Poe, *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, traduit par Baudelaire. Poe, qui était plutôt un artiste lettré qu'un historien exact, acquit cette première opinion sur les highlanders, pendant qu'il faisait ses études à l'Université de Virginie, qui se trouve dans le voisinage des highlands. Les highlanders ne sont pas des sauvages et ils n'ont jamais habité les cavernes. La connaissance de leur origine ancestrale doit précéder l'étude de leurs *folk-songs*. Que sont les highlanders du Sud, et d'où vinrent leurs ancêtres ? Les highlands sont habités depuis cent vingt-cinq ans ; cela ne constitue pas une longue période dans l'histoire d'un peuple ; cependant la question de l'origine ancestrale de ces gens est devenue aussi mystérieuse que celle de l'origine de la chanson populaire. Cinq millions et demi d'individus n'ont pu déterminer de façon précise la souche de leurs ancêtres ; les historiens et les savants s'efforcent de résoudre ce problème.

Le highlander a été découvert pour la première fois pendant la seconde guerre avec l'Angleterre (1812-15).

Le Commodore Perry le plaça dans les agrès de ses navires, à la bataille du lac Erié, pour viser les officiers anglais de la flotte ennemie, ou bien encore, à ce que l'on rapporte, pour l'empêcher de pénétrer trop avant dans les lignes anglaises et de contrevenir aux ordres ! Il gagna la bataille de la Nouvelle Orléans, où son tir fut d'une précision mortelle. Mais il continua à passer inaperçu, dans un long sommeil à la façon de Rip Van Winkle, jusqu'à ce que la canonnade des guerres postérieures l'eût réveillé, comme elle n'a jamais manqué de le faire. Il gagna presque seul la Guerre du Mexique (1846-48), tandis que la Nouvelle-Angleterre s'appliquait à la perdre, comme elle l'avait fait dans la seconde guerre avec l'Angleterre. La Guerre Civile (1861-65) le réveilla encore de sa léthargie, et, comme un sabre long et affilé, il opéra des coupes sombres dans les forces vitales de la Confédération du Sud. Cent quatre vingt mille highlanders s'enrôlèrent dans les Armées de l'Union, parce qu'ils n'avaient pas d'esclaves et parce que l'idée de la sécession de l'Union leur était étrangère, et non parce qu'ils aimaient les nègres, dont ils détestaient l'esprit servile. Quand Lincoln appela pour la première fois des volontaires pour abattre la rébellion, quelques comtés des highlands furent dégarnis d'hommes entre quinze et soixante ans. En 1918, le maréchal Foch décora un highlander du Tennessee, Alvin C. York comme le plus magnifique héros individuel des armées alliées. Tels sont quelques-uns des faits saillants concernant un peuple qui est plus vraiment américain que le reste du pays ; un peuple à qui le Gouvernement américain n'a porté qu'un intérêt secondaire, aimant mieux s'occuper des types indésirables d'étrangers dans les bas quartiers des grandes cités américaines (1). Il y a trop longtemps que

(1) Au commencement de ce siècle, moins de 5 0/0 des highlanders habitaient des villes de 8.000 âmes ou au-dessus. Sur 3 millions (chiffre

nos « ancêtres contemporains », assiégés par la nature, sont à la merci de journalistes à la recherche d'informations sensationnelles, et d'éditeurs de films cinématographiques au rabais. Notre étude porte sur la majeure partie de plus de cinq millions d'Américains de pur sang, dont les ancêtres, nous essaierons de le prouver, furent recrutés en grande partie dans les grands *commons* anglais. C'est une question difficile, mais non impossible à résoudre.

On peut résumer les difficultés que l'on rencontre sous la forme suivante : le highlander, pour de bonnes raisons, ne sait rien lui-même de son origine ancestrale. Trois siècles se sont écoulés depuis le début de la colonisation anglaise en Amérique. Pendant près de deux cents ans, les ancêtres du highlander, dans leurs efforts pour élaborer un peuple nouveau, pour lutter contre les Indiens et se protéger contre une ambiance des plus défavorables, ont été trop absorbés pour construire et conserver leurs arbres généalogiques. Cette besogne convenait aux « F. F. V.'s » ou *First Families of Virginia*. Puis survinrent les grandes migrations à travers les montagnes, dans la direction de l'Ouest, il y a un siècle et demi. Peu de ces pionniers s'arrêtèrent dans les montagnes, mais ils continuèrent leur avance en vue d'atteindre la région des plaines. Un quart de siècle plus tard, ou vers le commencement du xix^e siècle, les highlands commencèrent à recevoir un afflux considérable de population. Si la condition du pionnier primitif était difficile, celle du pionnier des highlands fut souvent désespérée. Celui-ci s'estimait heureux s'il arrivait à conserver sa vie, sans parler d'arbres généalogiques. D'ailleurs, en arrivant dans ce Nouveau-Monde, ne devait-il pas laisser derrière

de la population, sans compter les cités et les villes), moins de 20.000 étaient de naissance étrangère ou moins de 1 0/0. La population nègre est restreinte et se chiffre à 11 0/0 de la totalité.

lui l'Ancien Monde et certaines de ses traditions de famille ? C'est ainsi qu'il se trouva, dans la grande solitude des highlands, rejeté hors des pistes fréquentées, plongé, malgré lui, dans l'isolement et les ténèbres, pendant que la grande vague de l'émigration déferlait jusque dans la région des plaines. On peut à peine s'étonner, dans ces conditions que le highlander ne connaisse rien de ses ancêtres au delà de son grand-père ou de son arrière-grand-père. Jusqu'à une époque récente, aucun document statistique des naissances et des décès n'était établi ni conservé dans les highlands. Les mariages consanguins ont été longtemps en usage, pour des raisons évidentes, qui n'ont fait que compliquer davantage une question déjà difficile. Un montagnard a très bien exprimé la situation de cette façon : « Ce sont tous des Smith, des Jones et des Brown mariés et remariés entre eux, de cousin à cousine, cousin issu de germain à cousine issue de germain et ainsi de suite, à un tel point que chacun est sa propre grand'mère, s'il arrivait à établir sa parenté. »

D'une façon générale, il semble exister deux classes distinctes de highlanders : le highlander typique, vivant isolé, et le highlander habitant des plateaux et des vallées. La première de ces deux classes, qui comprend environ trois millions d'individus, retiendra notre attention dans ce chapitre, car c'est elle qui a fourni le plus d'éléments au *folk-lore*. Le deuxième type de highlanders comprend ceux qui habitent les cités et les villes prospères, surtout dans la vallée Shenandoah de la Virginie, dans le Tennessee, le Kentucky, la Virginie Occidentale, et ailleurs. Il n'est pas besoin de s'appesantir longtemps sur la question de savoir de quelle façon les highlanders se sont trouvés établis dans les retraites solitaires de cette région : était-ce parce qu'il y avait de l'eau et du gibier en abondance, ou parce qu'un membre de la fa-

mille était tombé malade dans la traversée des montagnes, ou tout simplement par suite de la rupture d'un essieu de chariot ? Le fait est qu'ils y sont, pour le mieux ou le pire, et c'est la question qui nous intéresse. On a beaucoup parlé des trois grands « réservoirs » d'où on prétend qu'ils ont émigré, le centre et l'ouest de la Pensylvanie, et le secteur du Piedmont de la Caroline du Nord. La supposition que les premiers pionniers provenaient réellement de ces réservoirs, n'éclaire en rien la question de l'origine ancestrale des highlanders, puisqu'il n'y a aucune preuve que ces pionniers primitifs, poursuivant leur avance dans la direction du sud-ouest, au départ de la Pensylvanie, s'arrêtèrent pour résider dans les montagnes ; ils cherchaient la contrée unie et souriante, plus à l'ouest, dans le Kentucky et le Tennessee. Une autre supposition d'après laquelle les premiers pionniers étaient d'extraction écossaise ou écossaise-irlandaise, ce qui est peu probable, laisse encore la question sans solution, puisque, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, les highlands n'eurent pas de population importante avant l'année 1800.

Les théories avancées jusqu'à nos jours sur la question de l'origine ancestrale par les savants et les chercheurs sont basées en grande partie sur l'hypothèse, la tradition écrite et la tradition orale. Faute de dates précises et de documents de nationalité, la plupart de ces théories sont devenues chancelantes et insoutenables. Après avoir établi certains faits historiques d'ordre général, nous limiterons la discussion de cette question à l'étude du highlander lui-même, de son *folk-lore*, de ses noms de famille et de sa langue.

Les théories écossaises et irlando-écossaises sont les plus généralement admises, parce qu'elles précèdent les autres et ont été habilement répandues. La théorie anglo-saxonne a gagné du terrain depuis peu, bien que le terme

anglo-saxon soit trompeur et manque de précision. Comme *anglo-celtique*, il est trop vague. Examinons quelques unes des conclusions atteintes jusqu'à présent concernant l'origine ancestrale des highlanders. Si, parfois, notre discussion peut sembler trop combative, c'est que nous désirons éclaircir la question, le plus possible. Fiske pense que les highlanders ont eu pour ancêtres des Ecos-sais-Irlandais (1). Les partisans de cette théorie semblent prendre pour point de départ l'Ulster (l'Irlande du Nord), transporter ses habitants dans le Nouveau-Monde, en peupler les premières colonies, les établir dans toute la contrée des highlands, leur faire pénétrer les montagnes, puis découvrir la grande région de l'Ouest. Voici un remarquable exploit pour quelques comtés de l'Irlande du Nord, qui comptaient seulement, Écossais et Irlandais compris, une population de un million et demi d'âmes, même à une date aussi rapprochée que 1910. Les habitants écossais de l'Ulster ont été depuis longtemps dénommés *Ecos-sais-Irlandais*, ce qui constitue une erreur de nom, puisque la majorité d'entre eux passèrent d'Ecosse dans l'Ulster sous le règne de James I. La fusion ne semble pas s'être faite entre Écossais et Irlandais dans l'Ulster. Le mot était employé dans les Universités écossaises pour distinguer les étudiants écossais de l'Ulster de ceux de l'Ecosse. Roosevelt fait aussi des colonisateurs des Écossais de l'Ulster (2). On en vient à se demander à quelle époque les Écossais devinrent de tels colons et d'où ils vinrent en si grand nombre, surpassant même les Anglais.

On ne tient aucun compte dans ce travail des « estimations » variées de la population irlando-écossaise des highlands. C'est un fait bien connu que la plupart des

(1) JOHN FISKE, *Old Virginia and her Neighbors*, p. 394 et ailleurs.

(2) THÉODORE ROOSEVELT, *The Winning of the West*, I, p. 106.

colonies, y compris la Pensylvanie et la Caroline du Nord, ne tenaient pas d'archives de recensement. Mais revenons à l'Ulster. Il semble bien que les protestants écossais eurent peu de succès dans leurs efforts pour convertir l'Irlande au protestantisme et que, mécontents des taxes que leur imposa plus tard le Gouvernement britannique, ils commencèrent à émigrer en masse vers les colonies. Cette émigration commença vers 1727, pour se continuer jusqu'au milieu du siècle. On « estime » qu'au commencement de la Révolution américaine (1775), il y avait cinq cent mille Ecossais-Irlandais dans les colonies, bien qu'on ne puisse fournir aucune statistique authentique. La population globale des Treize Colonies à cette époque n'atteignait pas trois millions d'individus. Pendant cent cinquante-cinq ans (1620-1775), les Anglais avaient maintenu une émigration régulière vers les colonies. Lorsque la Révolution éclata, l'afflux prédominant dans toutes les colonies, sans en excepter la Pensylvanie, était anglais. En outre des Anglais, d'autres peuples émigrèrent vers les colonies : les Hollandais et les Belges dans l'État de New-York, les Suédois dans le Delaware, et des huguenots français dans les Carolines ; mais au début de la Révolution, ceux-ci étaient éclipsés par les Anglais.

M. Horace Kephart, comme Fiske, Roosevelt et d'autres, prête aux Ecossais-Irlandais l'importante mission de construire le Nouveau-Monde, et les fait venir de l'Ulster pour coloniser les highlands. « One thing is certain : if any race was ordained to exterminate the Indians, that race was the Scotch-Irish (1). » Pure hypothèse ! Ce furent les Anglais, aucun historien sérieux ne le discute, qui colonisèrent la partie orientale des Etats-Unis, qui peuplèrent les highlands, qui chassèrent les Indiens

(1) HORACE KEPHART, *Our Southern Highlanders*, p. 362.

vers l'Ouest. A cette époque, les Anglais semblent s'être évertués non seulement à s'aliéner l'affection de leurs colonies, mais aussi à exterminer les autres races. Kephart fait grand cas de l'apport ulstérien. Les Ulstériens étaient presque tous Presbytériens écossais. Si les highlanders descendent de cette souche, c'est un fait curieux qu'il n'y eut pas de Presbytériens parmi eux avant l'arrivée de missionnaires Presbytériens, Méthodistes, Baptistes, et autres. La croyance religieuse des highlanders, où ils habitent de nos jours, a toujours été et est encore celle des Baptistes Primitifs. Kephart fait remarquer que les Ecossais-Irlandais furent les troupes favorites de Washington, qu'ils décidèrent de la journée dans trois grandes batailles : Saratoga, Cowpens et King's Mountain. Ce n'est encore qu'une hypothèse, pour des raisons évidentes : leur nombre était loin d'être suffisant. En outre, cette affirmation n'a aucune portée sur l'origine ancestrale des highlands, puisque cette région n'avait qu'une population restreinte à l'époque de la Révolution. Toutefois M. Kephart réfute admirablement la thèse démodée qui fait descendre les highlanders de « pauvres blancs » et de criminels, qui se seraient réfugiés dans les highlands.

Le Révérend Wilson, dans un livre sur les highlanders du Sud, présente, lui aussi, une opinion confuse sur l'élément ulstérien ; il pense que les Ecossais-Irlandais forment au moins 50 0/0 de la population. Il prétend que cela est « prouvé » par l'histoire, par la tradition, et par les noms de famille qui dominent dans les montagnes, et que les noms huguenots, gallois et allemands y sont « nombreux » (1). C'est encore une hypothèse, puisque les « preuves » avancées par le Révérend Wilson semblent prouver le contraire de ses affirmations, à savoir que les

(1) REV. S.-T. WILSON, *The Southern Mountaineers*, pp. 11-25.

highlanders sont d'origine ancestrale anglaise ; comme nous essaierons de le démontrer. Les noms huguenots, gallois et allemands sont rares, sauf dans quelques localités de la Caroline du Nord et de la Virginie, et même dans ces États, leur nombre est insignifiant. M. Wilson est ministre presbytérien. Il a découvert que des prénoms que l'on donne, tels que Andrew, Hugh, James, John et Samuel courent les rues de Londonderry (Ulster), qu'ils sont aussi très communs parmi les highlanders, et il en déduit que les highlanders sont d'origine écossaise-irlandaise. Eh bien ! ces prénoms ne se retrouvent-ils pas en Angleterre, en France, et ailleurs ! ce sont purement et simplement des noms bibliques, à l'exception de Hugh, et conséquemment n'ajoutent aucune valeur, ni pour ni contre, à l'argument. En ce qui concerne les appellations de famille, des noms patronymiques représentés par des mots comme McCoy, MacDaniel, MacIntosh et quelques autres, peuvent, suivant le cas, faire croire à une origine écossaise ; toutefois ces noms ne sont qu'en nombre infime.

La théorie du highlander écossais peut se réfuter en peu de mots ; tout d'abord, elle n'a jamais eu de raison d'être particulière. La simple constatation que le highlander du Sud habite des highlands, comme le highlander écossais, qu'on lui a fait la réputation d'être querelleur, comme le highlander écossais, qu'il est vigoureux et vaillant comme le highlander écossais, ne prouve rien. Avec une logique aussi fallacieuse, on pourrait tout aussi bien apparenter le highlander du Sud aux Corses. Les statistiques des Iles Britanniques montrent que la population des highlands d'Ecosse n'a jamais été considérable en aucun temps et les rares highlanders écossais qui émigrèrent en Amérique, se fixèrent dans la Nouvelle-Ecosse et à Terre-Neuve, surtout dans les *pays de plaines*.

Loin de nous la pensée de méconnaître les éléments

écossais et irlandais aux Etats-Unis. Il n'est pas douteux que des quantités considérables des deux émigrèrent des Iles Britanniques, les Ecossais avant la Révolution, les Irlandais au cours du xix^e siècle. Mais le nombre des Ecossais a toujours été surestimé, et la valeur de leurs exploits exagérée. On admet communément que le plus grand nombre des immigrants écossais vinrent probablement de l'Ulster et qu'ils se fixèrent en grande partie en Pensylvanie ; dans la suite, ils *traversèrent* les montagnes en direction du Sud, mais *ne se fixèrent pas* dans les highlands à l'exception de certaines parties de la Virginie Occidentale, de la vallée Shenandoah de la Virginie et de quelques comtés du Maryland occidental. Mais la population de ces mêmes secteurs est, de nos jours, plus anglaise qu'écossaise. Bien que sans rapport avec la présente discussion, notons en passant que Daniel Boone, le célèbre pionnier, n'était pas d'extraction écossaise-irlandaise, comme on l'a souvent prétendu, mais de souche anglaise. De même, Washington était d'extraction anglaise.

L'ouvrage de beaucoup le plus documenté qui ait été encore publié sur les highlanders du Sud est *The Southern Highlander and his Homeland* par le regretté John C. Campbell, de la Russell Sage Foundation. Il représente une étude de vingt années passées parmi les highlanders mêmes, et traite la question avec sympathie et intelligence. M. Campbell laisse sans solution la question de l'origine ancestrale, mais est d'avis que la population actuelle des highlands est probablement anglaise. Il pense toutefois que les premiers colons étaient Ecossais-Irlandais (1).

La plus grande partie de la discussion sur l'origine ancestrale des highlands n'a été jusqu'ici qu'affaire de réfutation, qu'une méthode de critique subversive. Nous

(1) Pp. 50-71.

allons maintenant employer la méthode constructive et tenter d'échafauder ce qui nous paraît la théorie la plus vraisemblable, celle de l'élément anglais. Elle semble assurément, dates en main, la plus logique. Tout homme qui n'a pas honte de sa famille, porte son nom de famille. Sous ce rapport, le montagnard lui-même parle de la façon la plus éclatante de la question. On admet que dans certains cas, l'étude des noms de famille ne fournit pas de preuve absolue et concluante, mais, faute de documents historiques, on doit lui accorder une certaine valeur. Les noms appartenant à l'Ecosse et qui sont écossais sans discussion, forment une infime minorité dans les highlands du Sud. Le pourcentage est d'environ quatre ou cinq contre un, en faveur des noms que le généalogiste reconnaît comme anglais. Les anciennes pétitions adressées par le comté de Transylvanie (ancienne partie de la Virginie, maintenant le Kentucky) à l'État de Virginie avant 1792, sont souvent citées comme preuves en faveur de la théorie écossaise-irlandaise, parce qu'un certain nombre de noms écossais figurent dans ces pétitions. Ce fait n'apporte aucune preuve, puisque les highlanders n'eurent pas à prendre part à ces pétitions, leur territoire n'étant même pas habité à cette époque ; les pétitions émanaient du centre et du nord du Kentucky.

Un examen des annuaires du téléphone dans les villes des highlands révèle une grande prépondérance des noms anglais, de même que dans toute la région du Sud. Parmi les highlanders on rencontre des prénoms historiques comme Cicéron, Virgile, Homère, Napoléon, etc. Il y a au moins un highlander qui essaie de réussir dans la vie avec le prénom flamboyant de « Cecil Calvert Lord Baltimore », et son nom de famille est « Noble » ! Toutefois ces prénoms historiques n'éclairent aucunement la question, car le highlander aime à choisir des noms pour ses enfants dans les « hist'ry books » ; ce sont presque les seuls qu'il

lise, quand il a du goût pour cet exercice. La lecture des œuvres de fiction est contre ses principes, car, dit-il, « Hit (it) ain't (is not) so ! »

Il est hors de doute que les noms de famille du highlander démontrent son origine anglaise, de même ses traditions, son dialecte, son *folk-lore*, y compris ses *folk-songs*, ses chansons de danse, ses rondes, ses chansons de nourrices. Dans les parties les plus reculées de cette vaste région, vous n'entendez ni contes des anciens romans transportés d'Ecosse, ni récits des luttes des clans et de leurs chefs pour l'honneur de leurs familles, ni relation des actions d'éclat de leurs ancêtres sur la frontière anglo-écossaise. C'est en vain que l'on cherche les airs sauvages et irréguliers de la cornemuse, car elle n'y existe pas et le highlander n'en a gardé aucun souvenir. Le kilt écossais est aussi étranger au highlander du Sud que le turban des Turcs. Le tempérament du highlander n'a rien d'Écossais sous aucun rapport, mais il est anglais ; c'est celui d'une race taciturne et conservatrice, d'allure flegmatique, toutes les fois qu'un highlander se trouve face à face avec un étranger.

Il y a peu de survivances du dialecte écossais parmi les highlanders. Ces mêmes survivances, à part quelques rares exceptions, s'entendent aussi en Angleterre, et on ne peut soutenir que, de nos jours, elles soient la propriété exclusive des Écossais. D'autre part, l'Anglais ancien et celui du temps d'Elizabeth y sont communs ; même des survivances du vieil Anglais y ont été notées (1). La comparaison entre le dialecte du highlander et *A Shakespearian Grammar* d'Abbott démontre clairement que la langue des highlands remonte au siècle d'Elizabeth. Quelques conversations avec le highlander manquent

(1) J.-H. COMBS, *Old, Early and Elizabethan English*, *Dialect Notes*, vol. IV, IV^e partie.

rarement de révéler une bonne partie du vocabulaire et des idiomes de Chaucer, Spenser, Cotgrave, Beaumont et Fletcher et de Shakespeare. On y découvre aussi une portion appréciable de *slang* qui appartient au siècle d'Elizabeth, et qui renferme des survivances du *cant* (1). Sans doute, on pourrait identifier une plus notable proportion de ce *slang* qui remonte à la période de l'Anglais ancien, n'était le fait bien connu que le *slang* n'était pas alors incorporé à la langue *écrite* aussi librement que de nos jours. Les noms et les expressions composés, si caractéristiques du vieil Anglais, sont très communs (2).

M. Cecil J. Sharp, qui fait autorité sur la musique populaire et les danses populaires anglaises, pense que « The strongest argument in favor of this view (English) is based on the character of the traditional songs and dances, which seem to me to be saturated with the Anglo-Celtic idiom to the exclusion of every other (3) ». M. Sharp, qui a séjourné quelque temps parmi les highlanders du Sud, affirme que les traits saillants de leur mentalité sont incontestablement anglo-saxons, que leur façon de vivre journalière, leurs coutumes, leurs habitudes sont évidemment anglo-saxonnes, et que ce fait est corroboré par l'analyse de leurs chants traditionnels, de leurs danses, et de leurs caractéristiques physiques (4).

La conclusion la plus logique, dans ces conditions, est que les highlanders du Sud sont de pure extraction anglaise, qu'ils descendent, pour la plupart, de colons an-

(1) J.-H. COMBS, *Early English Slang Survivals, Dialect Notes*, 1921.

(2) Je signale à ceux qui peuvent s'intéresser à la langue du highlander, en tant que reproduite dans les œuvres d'imagination, les romans de WILL N. HARBEN, CHARLES EGBERT CRADDOCK, JOHN FOX, JR. et LUCY FURMAN.

(3) JOHN C. CAMPBELL, *The Southern Highlander and his Homeland*, pp. 69-71.

(4) Voir aussi *The Country Dance Book*, Part. V, de M. SHARP.

glais, en provenance directe des grands *commons* anglais. Il se peut que les ancêtres de certains d'entre eux aient émigré aux colonies dès le XVIII^e siècle. Toutefois, quelque nationalité ou origine ancestrale que l'on accorde aux provinces anglaises des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'elle soit anglo-saxonne ou différente, la même nationalité peut s'appliquer aux highlanders du Sud des États-Unis. Les highlanders ne descendent ni des Cavaliers, ni des Puriains ; ils ne sont probablement pas de lignée noble, car il n'a jamais été démontré que la noblesse d'Angleterre chantât des *folk-songs*, préférant les entendre chanter, tant que des édits royaux ne vinrent pas gêner le ménétrier ou le chanteur errant. Les colons du Sud de descendance noble ont toujours connu plus ou moins leurs ancêtres, tandis que le highlander n'en sait rien. De quelles colonies ou de quels États les ancêtres du highlander sont-ils venus ? Sans doute de la Virginie, du Maryland et des deux Carolines ; leur marche s'accrut lentement vers les plateaux déserts, où le gibier et l'eau étaient abondants et où les forteresses naturelles des highlands leur offraient protection et défense contre les éléments et les attaques des Indiens.

BIBLIOGRAPHIE

- JOHN FISKE, *Old Virginia and her Neighbors*, Boston, 1897.
THÉODORE ROOSEVELT, *The Winning of the West*, New-York, 1900.
ROBERT F. CAMPBELL, *Classification of Mountain Whites*, Hampton Institute, 1901.
W.-H. HANEY, *The Mountain People of Kentucky*, Cincinnati, 1906.
HORACE KEPHART, *Our Southern Highlanders*, New-York, 1913.
JOSIAH H. COMBS, *The Kentucky Highlanders*, Lexington, Ky., 1913.
SAMUEL T. WILSON, *The Southern Mountaineers*, New-York, 1914.
JOHN C. CAMPBELL, *The Southern Highlander and his Homeland*, New-York, 1921.
-

CHAPITRE III

LA QUESTION DE L'ORIGINE OU DES AUTEURS DU FOLK-SONG

« La littérature orale » n'est plus une expression contradictoire. L'origine en est en grande partie enveloppée de mystère et le sera toujours. Celui qui entreprend d'en justifier l'existence, se trouve donc, pour ainsi dire, lancé sur des mers inexplorées. Il arrive souvent à des conclusions qui ne peuvent être que théoriques ou hypothétiques, bien qu'appuyées sur des arguments qui portent en eux-mêmes l'apparence d'être sains et raisonnables. Mais les choses ne sont pas toujours ce qu'elles paraissent, ni exactement conformes à la raison et à la logique. S'il en était ainsi, beaucoup de questions ardues seraient réglées depuis longtemps, et les oracles de Delphes auraient livré leur secret, resté obscur à travers les âges. Conscient des difficultés inhérentes à ce sujet, nous allons explorer le dangereux terrain de l'origine du *folk-song* avec prudence, mais non sans un sentiment de crainte et d'appréhension. La question n'a pas été réglée et ne le sera vraisemblablement jamais. Puisse, dans ces conditions, notre excuse modeste d'y apporter quelques vues personnelles, conférer à notre travail au moins l'apparence d'une justification.

Tout d'abord, on a l'impression que les efforts des chercheurs et des savants se sont combinés pour surcharger le *folk-song* d'accessoires, qui ne lui ont jamais été destinés, en présentant une masse de documents beau-

coup trop anciens pour avoir quelque portée sur la question de son origine. On fait concorder une condition avec une autre, coïncider une période avec une autre, avec un étalage surprenant de précision et d'assurance. Apparemment, tout a été défini hors de conteste, sauf la vérité. Le « mystère » de la question n'a fait qu'augmenter son importance, tant et si bien que le pauvre *folk-song* et la question de son origine ont été complètement déplacés de l'axe de la discussion. Tantôt c'est la foule collective qui produit le *folk-song* ; tantôt c'est la danse collective ; tantôt ce sont les paysans de l'Europe au Moyen âge, tantôt les Botocudos sauvages de l'Amérique du Sud qui « ne chantent jamais sans danser, ni ne dansent sans chanter » ; tantôt ce sont les insulaires des Féroé qui se groupent autour du pêcheur à son retour et improvisent des chansons à son sujet ; ou encore c'est un moine lépreux vivant sur les rives du Rhin, qui compose des chansons pour tout le monde. « C'est là », s'écrie Boehme dans son *Altdeutsches Liederbuch*, « que nous trouvons le secret de l'origine de la poésie populaire », etc... ; enfin, c'est le ménestrel anglais, qui s'entendait cependant bien mieux à la musique qu'à la poésie.

Il est imprudent d'accepter comme postulats, des conditions ou des choses qui ne sont que de simples hypothèses, dépourvues de preuves directes et concluantes. Il n'y a aucune raison de remonter trop loin au delà du *folk-song lui-même*, comme il existe de nos jours, pour trouver une explication vraisemblable de son origine ou de ses auteurs. Les conditions qui l'ont produit, peuvent, après tout, n'être pas si mystérieuses. Assurément le sujet n'en est ni ancien ni vague, dans la plupart des cas. Le peuple l'a puisé dans les événements ordinaires de l'expérience humaine, et sous ce rapport, un peuple simple ne varie pas essentiellement, puisqu'il vit, aime, traverse la série commune des vicissitudes terrestres,

voit le bien et le mal, avance en âge et meurt, à peu près comme il l'a toujours fait.

Nous voici amenés à une définition du *folk-song*. Le professeur Kittredge le définit : « a short narrative poem, adapted for singing, simple in plot and metrical structure, divided into stanzas, and characterized by complete impersonality so far as the author or singer is concerned (1). » En apparence, c'est une définition superbe. Toutefois, on a peut-être trop fait de cas des éléments de « narration et d'impersonnalité » dans l'étude du *folk-song*. Tous les *folk-songs*, comme nous comprenons le terme de nos jours, ne sont pas narratifs ; sans doute l'étaient-ils à l'origine, car l'élément lyrique leur manquait. De nombreux chants traditionnels du peuple sont parvenus jusqu'à nous, dont le ton lyrique est dominant ; d'autres sont également partagés entre l'élément lyrique et l'élément narratif. Tous les *folk-songs* ne sont pas non plus impersonnels. De nombreux chants même anciens sont imprégnés de l'élément personnel, avec des réflexions morales à la fin, souvent l'œuvre du ménestrel, car nous savons que celui-ci retouchait les chansons à sa guise. Que pouvait-il y avoir de plus naturel qu'un ménestrel infusant un peu de sa personnalité à une chanson, en présence de l'auditoire ? Les chants d'origine plus récente contiennent une notable partie d'élément personnel et sont nettement lyriques dans de nombreux cas. Si nous appliquons au *folk-song* la mesure de l'élément narratif et impersonnel, son champ se trouve alors rétréci aux types les plus primitifs, et nous ne sommes pas disposés à admettre que ce soient les seuls types qui méritent l'appellation de *folk-songs*. Le mot *folk-song*, comme tant d'autres, doit, avec le temps, perdre son sens restreint et

(1) G.-L. KITTREDGE, Introduction à l'édition abrégée des *English and Scottish Popular Ballads*, de Child, p. xi.

s'appliquer aux chansons du peuple, qu'elles soient narratives ou non, impersonnelles ou non. Il s'en faut que toutes les chansons du présent recueil soient des ballades, s'il faut leur appliquer la règle d'airain du caractère narratif et impersonnel ; elles y sont insérées pour la seule raison qu'elles appartiennent au peuple (1).

La question de l'ancienneté du *folk-song* anglais ne nous préoccupe pas ici ; qu'il soit ou non antérieur au XIII^e siècle, que son origine doive être rattachée à celle du poème épique, ou s'il est plus ancien que la romance en vers (2). Il ne peut être question des circonstances reculées qui peuvent avoir rapport à certaines vagues origines. Ces considérations nous conduiraient très loin du but de notre étude. On doit envisager le *folk-song*, tel que nous le possédons aujourd'hui, en même temps que les chansons qui ont vu le jour à une époque récente. La musique populaire existe certainement depuis une période très reculée ; personne n'en doute, mais cela ne prouve pas que le *folk-song* soit de la même ancienneté. Sommes-nous obligés de remonter à des temps aussi lointains pour obtenir une vue d'ensemble du *folk-song* des XVI^e et XVII^e siècles dans les Iles Britanniques ? Mais, afin d'examiner certaines opinions qui ont été longtemps en vogue, il nous faut traiter brièvement quelques-unes de ces questions.

Gummere et Grundtvig font tous deux grand cas d'un simple incident rapporté par le chroniqueur Thomas of Ely, dans son *Historia Eliensis*, écrite dans la seconde

(1) En s'en tenant à la définition de Kittredge, on pourrait discuter les chansons suivantes du recueil de CHILD, nos 78, 84, 219, 292, 293, 295, comme aussi d'autres chansons lyriques.

(2) SIDGWICK pense (*The Ballad*, pp. 7, 39) que c'est un genre plus ancien que le poème épique, que la tragédie, que la littérature, que l'alphabet ! Pure hypothèse, puisqu'il n'y a aucune preuve pour une opinion aussi extrême.

moitié du xii^e siècle (1). Le roi Canute (1017-1035) fit une visite à Ely et à son église, suivant le chroniqueur, et composa une chanson, dont il ne reste que la première strophe, mais qui n'en a pas moins suscité de nombreux commentaires parmi les savants, relativement aux origines du *folk-song*. Voici la mystérieuse strophe :

Merie sungen the Muneches binnen Ely
Tha Cnut Ching rew ther by ;
Roweth, cnihtës, neor the land,
And herë we thes munechës sang.

Gummere croit que ces quatre vers constituent le premier aperçu de la structure de la ballade, que les vers manquants étaient probablement du genre épique, racontant la conquête de Canute, ballade historique du grand style. Il est évident qu'on a accordé à ces quatre vers une importance qu'ils n'ont jamais méritée. Le passage du roi près d'Ely ne fut sans doute qu'un simple incident, une simple visite à l'église, qui ne pouvait donner lieu à un poème épique de grande allure. Ces vers n'ont que peu ou pas de rapport avec l'histoire et la question de l'origine du *folk-song*. Si le chroniqueur dit la vérité, le roi composa lui-même le chant, et cela paraît assez peu s'accorder avec la théorie de Gummere, celle de la composition collective. La poésie de Canute, comme celle de la plupart des rois, ne semble pas avoir eu assez de mérite pour survivre, même parmi le peuple. D'ailleurs, si ce simple événement avait produit une ballade épique de grand genre, et cela à une époque de l'histoire relativement proche, il est probable qu'elle serait parvenue jusqu'à nous.

Nous allons maintenant examiner la théorie qui attribue

(1) GUMMERE, *The Popular Ballad*, pp. 58-60 ; GRUNDTVIG, *Danmarks Gamle Folkviser*, p. ix, sq.

l'origine du *folk-song* à l'improvisation ou à la composition collective. Cette théorie fait dériver, en ligne directe le *folk-song* de la foule qui chante et qui danse, ces deux opérations étant inséparables, unes et indivisibles. Elle est trop bien connue pour que nous citions des extraits des opinions de ceux qui la partagent. Des explications sont toutefois nécessaires pour éviter tout malentendu. On maintient que le *folk-song* traditionnel anglais, dans la forme où il nous est parvenu, est l'œuvre non d'un individu, mais d'une collectivité ou foule, assemblée pour la danse ou pour le chant, ou pour ces deux réjouissances à la fois. Comme corollaire de cette opinion extrême, s'ensuit une autre plus raisonnable d'après laquelle la collectivité ou foule a joué un rôle important dans la composition de la chanson, d'une façon ou d'une autre ; qu'un individu a composé la chanson, qui plus tard a été reprise par la foule, ou inversement, et que finalement le chanteur individuel l'a adoptée, après que la foule lui eût donné sa forme définitive. Quelque degré de véracité que l'on reconnaisse à ces opinions, nous devons nous efforcer de bien définir la pensée de ceux qui les soutiennent ; sans doute quelques-uns de ces savants n'ont jamais eu l'intention d'exprimer l'avis que le *folk-song* existant est, à la lettre, la production de la foule, mais plutôt qu'on peut le faire remonter à la foule chantant ou dansant. Kittredge a exposé clairement ce point de vue dans son introduction au recueil de Child. Si le terme *communal* doit s'appliquer à une foule, assemblée pour le plaisir de la danse, du chant, ou pour les deux, et qu'on prétende qu'à cette assemblée, des *folk-songs* ont été composés (vraisemblablement par improvisation), alors la question est claire. Il est évident qu'un certain nombre de savants comprennent le terme dans ce sens. D'autre part, si le terme *communal* a simplement trait au public populaire, parmi lequel des individus, chacun à sa guise, chantent

des variantes de chansons, différant à cause de la transmission orale, alors la théorie commence à paraître plus raisonnable : à savoir que le *folk-song* a eu à l'origine un auteur individuel, dont l'identité est perdue depuis longtemps, et que de ce fait, la chanson est devenue, pour ainsi dire, la propriété du peuple. Telle paraît être l'opinion de certains savants américains, au nombre desquels Phillips Barry, C. Alphonso Smith, Louise Pound, et peut-être G.-L. Kittredge.

Cependant la phrase « individual authorship plus communal recreation » peut manquer de clarté. Cela dépend de l'emploi ou du sens du mot *communal*. Ici C.-J. Sharp ne s'explique pas clairement, bien qu'il n'emploie pas la phrase ci-dessus mentionnée (1). Après avoir déclaré qu'à l'origine le *folk-song* doit avoir été l'œuvre d'un individu, il continue ainsi : « Whether or not the individual in question can be called the author, is another matter altogether », etc. Plus loin, il ajoute : « The folk-song is therefore communal in two senses ; communal in authorship, and communal in that it reflects the mind of the community. » A la page 93, il dit encore que la ballade fut peut-être chantée en commun, de même qu'elle avait été composée en commun (2). A la page 31, il dit : « Communal composition is unthinkable. The community plays a part, it is true, but it is at a later stage, after, and not before the individual has done his work and manufactured the material. » Dans ces conditions, on arrive à se demander à qui revient le mérite du *folk-song*, à son auteur primitif et individuel (à supposer qu'il ait composé la chanson), ou au peuple qui la modifia après lui, pour l'adapter aux circonstances. Le fait indéniable demeure que sans l'auteur individuel, nous n'aurions sans doute pas eu la chanson, quelques variations de langage qu'elle

(1) CECIL SHARP, *English Folk-Song*, p. 10.

(2) C'est-à-dire, *communal in authorship*.

ait subies, à condition que le fil du récit et ses principaux incidents subsistent intacts.

Pour revenir à la question de la composition collective par improvisation, la théorie favorite de Gummere, nous nous trouvons face à face avec une opinion qui autant que nous puissions savoir, ne peut s'appliquer à aucune des trois cent cinq chansons du recueil de Child. A parler franchement, il est difficile d'imaginer qu'une institution aussi ancienne que la foule assemblée pour la danse et le chant, ait pu produire les *folk-songs* accomplis des *xvi^e* et *xvii^e* siècles. A très peu d'exceptions près, il n'y a aucune preuve que ces chants remontent à des siècles antérieurs, et il nous faut étudier la question en fonction de l'époque qui nous les a transmis. Si les Angles et les Saxons possédaient des *folk-songs* en abondance, quand ils envahirent la Grande-Bretagne, aucun ne nous est parvenu et nous ignorons si ces chants étaient du genre de ceux que nous discutons. Ce qui nous préoccupe est ce qui *existe*, et non ce qui *a pu exister* à une période reculée. Presque tous les témoignages manuscrits qu'on peut se procurer montrent que la romance épique ou poétique est antérieure au *folk-song*, dans la forme où nous l'avons. Il est indéniable que la foule improvisait, même des chansons, et les preuves en abondent. Mais il est hautement discutable qu'un tel procédé ait pu produire les *folk-songs* des *xvi^e* et *xvii^e* siècles ; car nous savons que le sujet d'un certain nombre de ces chants n'est pas antérieur à ces siècles. La foule, autant que nous sachions, n'a eu aucune part dans la composition de ces dernières chansons. Un fait significatif est que les premiers savants, comme Percy et Ritson, qui étudièrent la ballade, ne font aucune mention de ce procédé de composition, bien qu'ils aient vécu à une époque relativement rapprochée du *xvii^e* siècle, période qui vit naître un grand nombre de *folk-songs*.

Gummere prétend que les paysans européens du Moyen âge improvisaient des ballades (*folk-songs*) en chantant et dansant, et qu'ils ont ainsi instauré un genre de ballade, qui montrait des qualités et une vitalité supérieure à tout ce que pouvait produire la composition individuelle. Outre que cette opinion est basée sur une hypothèse flagrante en ce qui concerne le mode de composition, nous ne possédons aucun témoignage tangible d'un genre si méritant. De plus, les chansons qui proviennent réellement de l'improvisation collective, ne peuvent être mises sur le même pied que nos *folk-songs*, et elles ne méritent aucunement le titre de *folk-songs* du genre Child. Le chercheur sérieux sera-t-il jamais tenté de comparer les grossières improvisations des insulaires des Féroë ou les chants religieux des noirs, avec les strophes achevées de *Mary Hamilton*, de *Sir Patrick Spens* et de *The Golden Vanity* ? Ou bien encore avec toute autre des meilleures chansons de Child ? Quant à la vitalité des chansons improvisées, il est inutile d'y insister, car elles n'ont jamais connu beaucoup de vitalité en comparaison du *folk-song*.

De nombreux peuples indigènes ont été cités au tribunal pour témoigner en faveur de la théorie de la composition collective, surtout les insulaires des Féroë, les Botocudos de l'Amérique du Sud, et d'autres encore. De telles improvisations ne peuvent avoir que peu d'importance dans une question comme celle de l'origine de la ballade anglaise. On peut d'ailleurs citer un autre peuple primitif, les Indiens de l'Amérique du Nord, qui composent des chansons, mais on n'a jamais enregistré un cas d'improvisation collective parmi eux. Leurs chants sont individuels, ainsi que Louise Pound l'a montré (1). On a peut-être fait plus de recherches parmi les Indiens

(1) LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, pp. 13, 22.

de l'Amérique du Nord que parmi tout autre peuple aborigène.

Il nous reste à examiner en détail les rapports que la structure de la ballade, particulièrement un procédé de répétition connu sous le nom d'« incremental repetition », peuvent avoir avec la question de l'origine du *folk-song*, surtout avec la théorie de la composition collective. Car cette répétition paraît être un des traits caractéristiques des chansons des peuples primitifs. Pour l'expliquer brièvement, le procédé consiste à répéter dans chaque strophe d'un chant donné la substance de la strophe précédente, avec quelque variation qui fait avancer le récit (1). Il se peut que son origine remonte à la foule chantant et dansant, cette sorte d'assemblée ayant évidemment développé la chanson avant le compositeur individuel. Gummere consacre quinze pages à la discussion de ce procédé primitif de chant pour appuyer sa théorie, et il cite comme type du genre *The Maid Freed from the Gallows* (2). Kittredge fait un commentaire de cette chanson, mais ajoute : «we are here concerned not with *The Hangman's Tree* itself, but with *what it stands for* » (3). Il est évidemment d'avis que nos *folk-songs* populaires ont pris naissance parmi la foule, mais dit qu'il est impossible de prouver qu'aucune des ballades anglaises et écossaises soit due à une pareille méthode de composition.

Il faut se rappeler que l'« incremental repetition » n'est pas le trait principal de tous nos *folk-songs* populaires, ni même d'un grand nombre d'entre eux, mais d'un tout petit nombre. Il se peut qu'elle doive son existence à la

(1) Voir les chansons des noirs dans le présent texte, et d'autres.

(2) F.-B. GUMMERE, *The Popular Ballad*, pp. 117-132, et dans d'autres endroits de ses ouvrages.

(3) G.-L. KITTRIDGE, Introduction à l'édition abrégée des *English and Scottish Popular Ballads*, de CHILD, p. XXVI.

foule collective, mais cela impose-t-il une descendance semblable au *folk-song* en général ? Un genre de composition ou de littérature peut consciemment ou inconsciemment influencer un autre genre sans être pour cela la source ou l'origine de ce dernier genre lui-même. Dans le cas qui nous occupe, il se peut très bien que le *folk-song* doive à la foule certains de ses éléments, sans avoir été produit par elle. Et si nous admettons que la foule ait cultivé la musique et le chant antérieurement à l'individu, il est facile de comprendre que le *folk-song* a pu emprunter à celle-ci. Toutefois nous parlons d'un principe, et non de l'emprunt direct de strophes toutes faites. Car il est peu probable que les jolies strophes de nos poèmes à « incremental repetition » aient été prises directement dans la foule. Mais le principe en question reste intact, dans un sens ou dans l'autre. Si le procédé d'« incremental repetition » a produit nos *folk-songs*, le principe devrait s'appliquer à la totalité ou au plus grand nombre d'entre eux ; or, il ne s'applique qu'à un petit nombre. On peut donc dire qu'un pareil procédé de composition n'est qu'un incident dans l'étude du *folk-song*, mais ne peut servir de preuve dans la question de l'origine.

Les improvisations de la foule sont nécessairement rapides, et composées sans grand effort de pensée ou de réflexion. On peut alors s'étonner que nos *folk-songs* dans leur forme achevée aient pu en descendre. Les champions de cette théorie se plaisent à arguer que la foule tire son inspiration d'incidents, réels ou imaginaires, qui se sont glissés à l'intérieur de la collectivité ou dans son voisinage. Si tel est le procédé, que devons-nous dire de certaines chansons qui se sont répandues, non seulement dans les Iles Britanniques, mais dans toute l'Europe et même jusqu'en Asie ? On ne fait naturellement allusion qu'au récit qui fait le fonds de ces chansons. Il

n'est pas vraisemblable que les histoires ainsi racontées puissent susciter parmi la foule assemblée pour le chant ou pour la danse, des élans soudains de composition, puisqu'elles ne présentent que peu d'intérêt pour la collectivité et qu'elles ne font pas un appel direct à ses méthodes particulières et propres d'improvisation (1). Il n'est pas non plus vraisemblable qu'elles aient rien de commun avec celles improvisées par la foule des Féroë dont les membres fêtent en chantant et en dansant le retour du pêcheur !

Une simplicité presque pénible accompagne l'improvisation, surtout l'« incremental repetition ». Nos *folk-songs* renferment de nombreuses stances dont on a peine à croire qu'elles nous soient parvenues par ce procédé ; des stances d'un caractère artistique élevé (bien que cet art ait pu être inconscient), et qui sont presque sûrement l'œuvre d'un individu. Il est faux de dire que nos *folk-songs* soient dépourvus d'art ; mais cet art n'est naturellement pas le travail poli de l'artiste qui travaille en chambre, sans cesse préoccupé de ce que le monde pourra penser de ses productions. Examinons quelques-unes de ces strophes, particulièrement remarquables. Une variante de *The Trooper and the Maid* (Child, 299), dans le Tennessee, contient cette strophe, empruntée à *Jamie Douglas* (Child, 204), et qui se retrouve dans une variante de *Waly, Waly, Gin Love be Bony* :

« O when will you come back, my love,
Or when will we get married ? »
« When conk-shells turn to silver bells,
O then, my love, we'll marry. »

(1) Quelques-unes de ces chansons à large circulation sont : *The Elfin Knight, Lady Isabel and the Elf Knight, Our Goodman, The Farmer's Curst Wife*.

Voici quelques excellents couplets tirés d'autres chansons :

I wish I'd known before I courted
That love had been such a killing crime ;
I'd a-locked my heart with a key of golden,
And tied it down with a silver line.

Little Sparrow (Kentucky).

« Fly down, fly down, little birdie », she said,
« And 'light on my right knee ;
Your cage shall be decked with silver and gold,
And hung on a weeping-willow-tree. »

« I could fly down if I would fly down,
And 'light on your right knee ;
But the way you've murdered your own true-love,
You surely would murder me. »

« O if I had my cedar bow,
My arrow and my string,
I'd shoot a diamond through your heart,
And you'd no longer sing. »

« As you've not got your cedar bow,
Your arrow and your string,
I'll fly in the top of yonder's tree,
And there I'll sit and sing. »

Young Hunting (Kentucky).

He loves me a little,
Like the dew-cup on the corn
He puts it on at evening,
He takes it off at morn.

To^{} Cheer the Heart* (Kentucky).

On peut arguer que quelques-unes des strophes citées ci-contre ne sont pas représentatives du *folk-song* traditionnel. Mais les chansons auxquelles on les a empruntées, sont traditionnelles, et de même leur origine est obscure, bien que toutes ne soient pas du genre narratif. L'opinion de Kittredge d'après laquelle *Waly, Waly, Gin*

Love be Bony n'est pas un *folk-song*, parce qu'elle n'est pas narrative; est discutable (1). Mais notre point de vue est qu'il est presque impossible que les strophes citées plus haut aient été improvisées par la foule collective, sans réflexion, sous l'impulsion du moment; et elles ne semblent pas davantage être l'œuvre de paysans du Moyen âge, ni de la foule des Féroë assemblée pour fêter le retour du pêcheur par le chant et par la danse. Ces strophes portent la marque évidente de la composition individuelle (2).

Le retour de certains vers ou strophes, est un procédé qui se rattache de près à l'« incremental repetition », mais il ne nous ramène pas nécessairement à la théorie de la composition collective. À bien examiner la question, cette habitude paraît assez naturelle, car il est notoire que le compositeur du *folk-song* est plagiaire sans s'en rendre compte. Il emprunte à volonté et dans de grandes proportions. Dans ces conditions, il n'est assurément pas l'auteur de certains vers ou strophes destinés à la répétition, mais il les emprunte ailleurs. Généralement ces stances ne forment pas partie intégrale du récit, mais l'auteur de chansons les saisit au hasard à titre de remplissage; pour la raison qu'elles sont tellement communes dans d'autres chansons qu'il connaît. Mais quelle est leur provenance? Elles ne paraissent pas entourées de plus de mystère que les strophes ordinaires de chansons qui en sont dépourvues. Beaucoup de ces strophes sont artistiquement composées et pourraient trouver place dans la liste de celles mentionnées ci-dessus. La coutume

(1) G.-L. KITTREDGE, *English and Scottish Popular Ballads*, édition abrégée, Introduction, p. xl.

(2) Il est impossible d'attribuer une origine populaire aux chansons lyriques de la meilleure sorte; beaucoup d'entre elles sont l'œuvre de poètes expérimentés, dont le nom est depuis longtemps perdu dans l'oubli.

de répéter certains vers ou strophes peut se comparer à notre habitude de citer certains vers ou phrases empruntés à la littérature écrite d'un artiste connu ; à force d'avoir été tant employées, on ne sait plus si ces citations sont de Shakespeare, de Milton, de Gray ou de la Bible. De même un aphorisme peut avec le temps perdre toute identité quant à son auteur, et devenir la propriété de tout le monde. « To hell with the Hapsburgs and Hohenzollerns ! » telle est l'apostrophe lancée à l'Autriche et à l'Allemagne par le regretté Henry Watterson ; dans une génération ou deux, il est possible que les historiens s'évertuent savamment à en rechercher l'origine.

Du point de vue de la structure, il n'y a pas de raison sérieuse pour prétendre que le *folk-song* ne puisse pas être imité (1). Cela dépend du degré de connaissance du *folk-song* que possède l'individu et de son talent personnel de poète. Percy et Walter Scott semblent y avoir réussi assez bien, car il existe des preuves que ces deux infatigables folk-loristes ont ajouté beaucoup à la littérature du *folk*. Et si Scott a composé *Kinmont Willie*, le travail a été si bien exécuté qu'envers et contre tout, bien peu de gens saisissent la différence, à supposer qu'elle existe. Toutefois, une chanson de ce genre, une fois que nous connaissons sa source, en tant qu'émanant d'un artiste littéraire, ne peut être appelée *folk-song*, à moins qu'elle n'ait été adoptée par le peuple. La question est que le *folk-song* peut être imité, et qu'il l'a été. Mais cela ne veut pas dire que tous ceux qui ont essayé, y ont réussi, ni que les tentatives aient été bien nombreuses. Sidgwick (v. plus haut) pense que : « you cannot write a popular ballad ; in truth, you cannot even write it down. » Quelque discutable que puisse paraître la pre-

(1) F. SIDGWICK, *The Ballad*, pp. 7, 39 ; LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad* ; F.-E. BRYANT, *A History of English Balladry* ; G.-L. KITTREDGE, *ante*, et d'autres

mière partie de ce jugement, on se demande quelle interprétation donner à la seconde. Malgré la "grande divergence qui existe entre la poésie du peuple et la poésie lettrée, et la ligne de démarcation est nettement définie, toutes deux sont susceptibles d'imitation. La *stall-ballad* elle-même fournit des preuves partielles d'imitation, si nous acceptons certaines chansons ainsi composées comme n'ayant aucune affinité ni aucun rapport avec des originaux antérieurs ; et certaines, autant que nous puissions savoir, paraissent n'avoir aucun rapport avec des originaux. Le recueil de Child renferme un certain nombre de *broadsides*, ainsi que d'autres recueils ; ces chansons sont franchement reconnues pour des *folk-songs*, bien que certaines n'aient sans aucun doute jamais tiré leur origine du peuple. D'un autre côté, il se peut que des *stall-ballads* remontent à des originaux populaires, désormais à tout jamais perdus. C'est une question qui ne sera jamais résolue. Il n'existe pas de type absolu sur lequel on puisse mesurer la structure du *folk-song*, sauf que le récit qui en fait le sujet doit être raconté dans le langage simple du peuple ; et celui-ci, comme le langage de l'artiste conscient, est sujet à des variations. La répétition ou l'« incremental repetition » n'est pas la principale caractéristique du style du *folk-song* et rien ne nous prouve qu'elle était même caractéristique du *folk-song* primitif.

Nous répétons qu'il semble presque impossible d'attribuer à l'improvisation collective ceux des *folk-songs* qui nous sont parvenus sous une forme achevée. Aucun effort de l'imagination ne peut nous induire à penser que la foule collective ait pu avoir la moindre part à la confection de *The Battle of Otterburn* et de *The Hunting of the Cheviot* (Child, nos 161, 162), chansons qui empruntent leur sujet à la même source, la bataille mentionnée sous le premier titre. Elles racontent un récit, et le font en termes excel-

lents, avec un déploiement imposant d'incidents et les noms des guerriers tombés. Nous ne sommes pas disposés à admettre que la foule eût été en mesure de donner à ces œuvres tout le fini et toute l'ampleur qu'elles possèdent.

L'improvisation collective n'est plus une théorie, mais un fait, quand on l'applique à d'autres genres de chanson. Notre discussion n'a pas eu pour but de nier son existence, même dans les temps modernes. On retrouve ce procédé dans les chants religieux des noirs, et il suffit pour s'en convaincre d'observer les cérémonies religieuses d'après le rite ancien parmi les noirs du Sud des États-Unis (1). Ces chants sont généralement simples et rudimentaires, et la part du récit y est restreinte. Ceux qui les chantent, dansent souvent à la ronde, jusqu'à ce qu'ils tombent de fatigue. Un coup d'œil sur les chants mentionnés dans la note ci-dessous montre quel abîme existe entre ce genre de chansons et le *folk-song* du type traditionnel. Même *The Maid Freed from the Gallows*, le type par excellence de la chanson à répétitions, est de beaucoup supérieur aux chansons religieuses des noirs. Il faut abandonner l'espoir de trouver quelque élément pour l'étude de l'origine du *folk-song* dans ces improvisations simplistes et naïves des noirs ; elles ne peuvent que jeter bien peu de lumière sur une question déjà difficile.

La méthode de composition du *folk-song* n'a pas varié, et il est peu probable qu'elle varie jamais, tant que cet art subsistera dans les sphères sociales où les conditions de sa production et de sa propagation sont favorables.

(1) J'ai assisté à de nombreuses cérémonies de ce genre, au cours desquelles un chant est prolongé indéfiniment par divers membres de l'assistance, jusqu'à ce que les chanteurs tombent presque d'épuisement, ou jusqu'à ce que l'ordre de toute la parenté soit épuisé. Voir dans ce texte : *Jacob's Ladder* ; *We Have Fathers Gone to Heaven* ; *The Ship that is Passing by*.

Si l'improvisation par la foule a produit le *folk-song* tel que nous l'avons aujourd'hui, un procédé semblable devrait être en vogue de nos jours; car nous savons que l'art de la ballade n'a pas disparu et qu'il existe aujourd'hui de fréquents indices de sa vitalité en différents endroits des États-Unis. Il semble n'y avoir aucune raison pour que le procédé de la composition change. Dans les highlands du Sud des États-Unis vit une classe de la société, qui n'est pas très éloignée de ses ancêtres des *xvi^e* et *xvii^e* siècles des Iles Britanniques, si l'on considère ses manières, ses habitudes et sa notion générale de l'existence. Il y a trois ou quatre siècles, l'art de la chanson était à son apogée dans les Iles Britanniques. Puis la ballade tomba en décadence, subissant une ruine presque totale. On peut dire qu'une seconde période de la ballade a été inaugurée dans le Nouveau Monde, à l'époque où des groupes isolés et perdus dans les vastes territoires de l'Amérique amenèrent la renaissance de cet art, ou plutôt continuèrent la tradition que leurs ancêtres avaient abandonnée. Nous nous permettons donc de poser en principe que la méthode de la composition parmi les highlanders du Sud doit être *de nos jours* très analogue, sinon exactement semblable, à celle qu'ont employée les ancêtres des highlanders. Si le procédé est le même pour les deux périodes, la question de l'origine ou des auteurs du *folk-song* peut, après tout, ne pas paraître si mystérieuse. Deux choses égales à la même chose, sont égales entre elles.

Les chansons que le highlander compose de nos jours devraient entrer en ligne de compte, toutes les fois que l'on agite la question de l'origine ou de la méthode de la composition. Dans les highlands le procédé est toujours celui de la composition individuelle. Autant que l'on puisse dire, aucun chant récent de ces régions n'est le produit de l'improvisation par la foule. On peut en dire

autant des autres régions de l'Amérique, partout où l'on compose encore des *folk-songs*, parmi les bûcherons ou schlitteurs du Maine et du Nord-Ouest, les *cowboys* des plaines, les travailleurs du rail, les bateliers, etc. Il nous faut accepter ces chansons comme *folk-songs*, car elles sont la propriété du peuple tout autant que le furent jamais les chants des Îles Britanniques, il y a quatre siècles. La plupart d'entre elles racontent une histoire, leur style est simple et çà et là leurs auteurs y insèrent certaines expressions et des phrases empruntées au *folk-song* traditionnel anglais. La composition des *folk-songs* a été ininterrompue depuis l'ère de la colonisation, bien que les chansons survivantes de cette période ne soient pas en grand nombre.

Pour l'étude du *folk-song* indigène américain des highlands du Sud, neuf chansons s'imposent à l'attention : *Floyd Frazier*, *J. B. Marcum*, *William Baker*, *Talt Hall*, *Hiram Hubbert*, *The C. and O. Wreck*, *Little Omie Wise*, *Springfield Mountain* et *John Hardy*. Toutes, sauf *Springfield Mountain*, ont vu le jour dans les highlands, et elles ne sont point blanchies par l'âge, aucune d'elles n'étant antérieure à la période de la Guerre Civile. *Floyd Frazier* date de 1907, l'année où l'assassin de la chanson fut pendu dans le comté de Letcher, Kentucky. *J. B. Marcum* date de l'assassinat d'un avocat célèbre dans le comté de Breathitt, Kentucky, il y a environ vingt ans. *William Baker* remonte à environ un demi-siècle. *Talt Hall* date de la période qui suivit 1890, où « le bandit des montagnes » fut pendu en Virginie, la conscience chargée d'une vingtaine d'assassinats. *Hiram Hubbert* date de la Guerre Civile. *The C. and O. Wreck* n'est pas antérieur à l'année 1913. *John Hardy* est vieux d'environ un quart de siècle. *Springfield Mountain* a environ cent cinquante ans d'ancienneté.

On remarquera qu'aucune des chansons citées plus haut,

sauf *John Hardy*, n'a pillé le champ du *folk-song* traditionnel, rompant ainsi avec la coutume d'emprunter des stances toutes faites, des expressions communes, des vers et des phrases. *Floyd Frazier* fut composé par une chanteuse des highlands, M^{me} Mahala Day ; on prétend que *William Baker* fut composé par Baker lui-même sur son lit de mort ; l'origine de *Little Omie Wise* est expliquée par Louise Pound (1). *Bad Tom Smith* et *Jack Combs* furent composés par ces deux personnes mêmes au moment de leur mort, toutes deux m'étant apparentées de près ! Ces chansons, en même temps que beaucoup d'autres, reflètent peut-être fidèlement le procédé de composition des ballades qui était en vogue dans les Iles Britanniques, et sont, sans doute, les œuvres d'auteurs individuels. Elles n'ont toutes, sauf *John Hardy*, *Springfield Mountain* et *Little Omie Wise* subi que peu de changements. *John Hardy* a été emprunté au répertoire des noirs. L'« incremental repetition » de cette chanson est charmante. Mais il n'est pas nécessaire de connaître le nom de l'auteur du *folk-song* ; un détail de ce genre n'a en soi aucun intérêt. Ce qui est important est le point de vue négatif, à savoir que la composition collective n'a rien à voir dans la composition d'aucune de ces chansons plus récentes.

Je n'ai rencontré aucune de ces chansons sous la forme écrite parmi les highlanders ; elles circulent oralement. Bien que plusieurs soient récentes, personne ne paraît s'intéresser à leurs auteurs, ni même s'en soucier. En fait, quand le highlander compose une chanson, il est rare qu'il l'annonce comme étant de sa composition ; il est rare aussi qu'il en fasse une copie écrite, une fois composée. Evidemment le compositeur n'improvise pas, ni

(1) LOUISE POUND, *American Songs and Ballads*, n° 51.

ne tombe en extase devant sa chanson, comme un highlander l'avoue franchement dans *Floyd Frazier* :

This song came to me
By day and by night ;
I think it is right to sing it
In this vain world of delight.

Chaque fois qu'un highlander écrit une chanson, de sa composition ou non, et cela lui arrive rarement, il écrit habituellement au haut de la page « Song-Ballet », en place de titre. Parfois, il écrit à la fin, « Ecrit par un Tel » avec son propre nom ; ceci prête souvent à confusion, mais on comprend généralement qu'il a voulu dire qu'il avait simplement copié la chanson. Certains savants ont beaucoup exagéré le nombre des illettrés parmi les compositeurs de chansons.

Les *folk-songs* composés par le highlander sont basés sur un fait réel, de même qu'un grand nombre de chansons traditionnelles anglaises du genre narratif. Chaque fois que la chanson raconte un récit, sa source est généralement connue. Si nous mettons sur le même pied le *folk-song* et la romance en vers, — et on peut sous certains rapports considérer les deux, sous le même angle — la méthode de composition du *folk-song* dans les highlands des Etats-Unis, peut éclairer quelques aspects de la romance en vers. Presque sans exception, la composition des chansons des highlands est contemporaine des événements qui s'y trouvent rapportés. Le highlander obéit à une impulsion naturelle et compose la chanson à peu près au moment où l'incident qui y est décrit, vient à lui être connu, généralement quelques jours après cette circonstance. Si des années, des mois et des semaines viennent à s'écouler, il ne reste plus rien pour stimuler le compositeur, l'incident ayant cessé avec le temps d'être un sujet de discussion journalière. Il convient naturelle-

ment de faire une distinction entre le chant modeste du highlander et le poème épique de grand style d'un âge depuis longtemps disparu ; les circonstances favorables à ce dernier sont passées et il est probable que nous ne reverrons jamais plus de *folk-songs* comparables à *The Battle of Otterburn*, ni jamais plus de *Chansons de Roland*. Mais il est possible que le principe qui a présidé à la naissance de ces deux genres soit le même. On peut toutefois soutenir le point de vue contraire avec force, puisque le poème épique reflétait habituellement les sentiments de tout un peuple ou de toute une race et qu'il intéressait toute une nation ; longtemps conservé dans le souvenir de tout un peuple, il offrait ainsi un sujet d'inspiration aux poètes de générations suivantes, longtemps après que l'événement était passé.

La théorie de la composition des *folk-songs* anglais par les ménestrels, celle de Percy, de Scott et des premiers savants, n'est plus soutenable. Joseph Ritson fut le premier savant anglais à attaquer vigoureusement cette opinion (1). Mais il est probable qu'on n'a pas accordé au ménestrel toute l'importance qu'il mérite, pour avoir aidé si puissamment à la propagation des *folk-songs*. Sans lui, la ballade n'aurait jamais atteint la grande popularité et la vogue dont elle a joui autrefois. Lié intimement comme il l'était de toute évidence avec la chanson, le ménestrel ne peut pas être mis entièrement hors de question, pas plus que le trouvère ou le troubadour dans une étude sur la poésie lyrique en France au Moyen âge (2). Il existe des preuves de chansons composées par les ménestrels, pas suffisantes toutefois pour conclure que les

(1) JOSEPH RITSON, *Ancient Songs and Ballads*, 1790.

(2) Voir A. JEANROY, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen âge*, 1889 ; GASTON PARIS, même titre (*Journal des Savants*, 1891-1892) ; J. BÉDIER, *De Nicolao Museto (Colin Muset)*, 1893.

chansons de ce genre soient nombreuses (1). James Rankin, le « mendiant aveugle » a composé quelques chansons du recueil de Child, mais elles sont d'un genre plutôt inférieur. Il semble que le ménestrel se soit mêlé du *folk-song*, parce que sa profession était de chanter et d'amuser, et qu'il adoptait librement les chansons du peuple pour ses propres desseins. On peut en trouver des preuves vraisemblables dans des retouches personnelles qu'il faisait çà et là dans les *folk-songs*, dans l'emploi du pronom personnel à la première personne, et dans certaines strophes de moralité à la fin des chansons. Il est difficile d'admettre que le ménestrel, qui en même temps chantait pour les grands et pour les nobles, se soit employé plus tard à satisfaire les besoins de la populace en découpant les poèmes épiques en petites pièces ou *folk-songs* (2)

L'atmosphère sociale du *folk-song* du genre traditionnel est celle de toutes les classes, élevées, moyennes et basses, et, de ce fait, on ne peut déduire aucun témoignage précis quant à la classe de la société d'où il émane. Certains ont pu être composés pour l'amusement des classes élevées, et, dans ce cas, surtout pour les chants épiques de grande envergure, ils sont l'œuvre ou des ménestrels ou de membres des classes élevées. Les chansons, en général, ne révèlent pas que leurs auteurs aient été d'origine noble. Les vers du début de *Robin Hood Newly Revived* (Child, n° 128, A) ne ressemblent pas à ceux d'un chanteur populaire, et le chant n'est pas un *folk-song* typique, mais plutôt l'œuvre d'un ménestrel ou d'un poète :

Come listen a while, you *gentlemen* all,
That are in this *bower* within.

(1) *The Boy and the Mantle* (CHILD, n° 25) et *Crow and Pie* (CHILD, n° 111) sont des œuvres de ménestrels.

(2) Child pense que nos *folk-songs* sont l'œuvre d'une corporation, dont la profession consistait à fournir des contes et des chansons pour l'amusement de toutes les classes de la société. Il ne met pas le ménestrel hors de question.

Les deux vers de la fin du poème :

If you will have any more of bold Robin Hood,
In his second part it will be,

donnent à penser que le poème fait partie du cycle composé par un ménestrel ou un poète épique (1).

La peinture de la société que reflète le *folk-song* n'est pas entièrement celle de la chevalerie, celle des rois, de leurs cours et de leurs palais ; la classe moyenne de la société y est bien représentée, et c'est probablement cette classe qui nous a légué la masse de nos chansons traditionnelles. L'examen des chansons de Child, sans parler de celles qu'il ne mentionne pas, fournit des preuves abondantes que toute l'atmosphère sociale du *folk-song* n'est pas celle des classes élevées. La simple mention dans les chansons de lords, de chevaliers, de dames, de princesses, de princes, de châteaux et autres termes semblables ne prouve pas qu'elles soient de haute descendance ; l'humble compositeur du peuple recherche des incidents créés dans les classes élevées, de même que celles-ci empruntent des scènes à la vie des humbles et les décrivent en poésie ou dans la fiction. Les vers du début d'une variante de *Young Beichan* paraissent avoir une allure noble, mais il n'en est pas de même de la composition :

There was a man who lived in England,
And he was of some high degree.

(1) On se demande quelle part de l'humble peuple a-t-il pu avoir dans la composition de la stance suivante :

When Phoebus had melted the sickles of ice,
And likewise the mountains of snow,
Bold Robin Hood he would ramble to see,
To frolic abroad with his bow.
Robin Hood and the Ranger (CHILD, n° 131).

COMBS.

4

On a peine à croire qu'un poète de lignée noble commence une chanson de cette façon. *Thomas Potts*, *The Kitchie Boy*, *Lamkin* et *Richie Story* sont loin d'épuiser le conte de la vie des humbles dans le *folk-song*. *James Harris*, qui jouit avec *Barbara Allan* d'une grande popularité aux États-Unis, ne reflète aucune allure aristocratique. L'opinion de Louise Pound que toute la littérature (anglaise ?) jusqu'au XVIII^e siècle est aristocratique, n'est pas bien fondée (1). Il n'y a assurément aucun parfum aristocratique dans *Piers Plowman*, sans parler d'autres productions antérieures au XVIII^e siècle. Et nous savons que les hommes de lettres jusqu'à ce siècle n'étaient pas tous des aristocrates.

De la discussion précédente, nous pouvons dégager le sommaire qui suit :

1. — La composition collective ou l'improvisation par la foule est inadmissible pour le *folk-song* traditionnel anglais, de même que pour le *folk-song* indigène américain. Il n'est pas établi que le *folk-song*, dans la forme où nous le possédons, ait eu même anciennement quelque rapport avec la foule assemblée pour le chant et la danse.

2. — L'origine populaire est une phrase dangereuse et vague et est aussi inadmissible, si on lui donne l'interprétation suivante, à savoir que c'est la foule qui a composé le *folk-song*, ou que le peuple l'a construit petit à petit, couplet par couplet.

3. — La composition individuelle, plus la composition collective ou réadaptation par la foule, ne peut pas être examinée sérieusement, à moins qu'on veuille dire par là que différents individus pris parmi le peuple, manquant d'exemplaires écrits et parfois illettrés, altéreraient de temps à autre la chanson dans des détails de moindre

(1) LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, p. 105.

importance, faisant naître ainsi les variantes. Même dans ce cas, le mot « communal » est erroné.

4. — La théorie de la composition par les ménestrels est démodée.

5. — La théorie de l'auteur individuel seul, est à peine satisfaisante, puisque les chansons d'origine anglaise pour la plupart ne nous sont pas parvenues dans la forme où leurs auteurs les avaient composées.

6. — La théorie de l'auteur individuel — plus la réadaptation individuelle, est la théorie la plus acceptable. Ce procédé peut ou non être dénommé *populaire*, puisque l'individu qui procède à la réadaptation, appartient au peuple. La méthode de la réadaptation est naturellement inconsciente et spontanée ; elle est le résultat de la transmission orale. L'auteur n'est pas toujours ni même habituellement illettré. Quelques *folk-songs* sont probablement de production aristocratique, mais leur nombre est trop insignifiant pour affecter la question de l'origine.

7. — La masse des ballades traditionnelles anglaises n'est pas antérieure au xvi^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE PARTIELLE

(*Œuvres anglaises et américaines*).

THOMAS PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765.

JOSEPH RITSON, *Ancient Songs and Ballads* (3^e édition, 1877 ; 1^{re} édition, 1790).

F.-B. GUMMERE, *Old English Ballads*, 1894 ; *The Ballad and Communal Poetry*, 1896 ; *The Beginnings of Poetry*, 1901 ; *The Popular Ballad*, 1907 ; *Democracy and Poetry*, 1911.

G.-L. KITTEDGE, *English and Scottish Popular Ballads*, de CHILD (Introduction, édition abrégée), 1904.

C.-J. SHARP, *English Folk-Song*, London, 1907.

F.-E. BRYANT, *A History of English Balladry*, Boston, 1913.

LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, New-York, 1921.

F. SIDGWICK, *The Ballad*.

The Cambridge History of English Literature, vol. II, cap. xvii.

The Cambridge History of American Literature, vol. III, cap. xxvii.

CHAPITRE IV

LA RECHERCHE DES CHANSONS POPULAIRES

« By correspondence, and by an extensive diffusion of printed circulars, I have tried to stimulate collection from tradition in Scotland, Canada and the United States, and no becoming means has been left unemployed to obtain possession of unsunned treasures locked up in writing..... But what is still lacking is believed to bear no great proportion to what is in hand, and may soon come in, besides (1). » L'ouvrage monumental de Child, le grand savant de Harvard, représente le premier effort sérieux qu'ait fait un Américain pour compiler les nombreux recueils des *folk-songs* de la Grande-Bretagne. Ses cinq volumes massifs sont le résultat d'un demi-siècle de travail. On remarquera dans la citation ci-dessus que Child emploie les mots « unsunned » et « locked up in *writing*, » que l'on peut interpréter comme une indication qu'il prenait surtout intérêt aux manuscrits et aux recueils antérieurement réunis et imprimés dans les Iles Britanniques, et qu'il considérait la composition et le chant des ballades comme une affaire terminée. Dans la préparation de son grand ouvrage, il passa un temps considérable en Angleterre et en Ecosse, à examiner différents manuscrits et recueils; de temps à autre il copiait un chant pour l'avoir entendu de vive voix. Un petit nombre de

(1) FRANCIS JAMES CHILD, *English and Scottish Popular Ballads*, Advertisement to Part I, p. vii.

chansons parvinrent jusqu'à Child, de la part de correspondants en Amérique ; mais il n'y eut aucune réponse populaire à son appel, pour la raison que le *folk-song* n'est plus beaucoup répandu en Amérique et que les Américains en général n'y prennent aucun intérêt.

Child ignorait naturellement l'existence d'une grande quantité de *folk-songs*, traditionnels et modernes dans les highlands du Sud des États-Unis. Sa compilation était terminée dès 1898 et à cette époque, on montrait peu d'intérêt pour le *folk-lore* américain. Cependant William Wells Newell avait publié ses *Games and Songs of American Children* en 1883, et il fut ainsi le premier savant américain à s'adresser directement au peuple pour la matière de ses études. Pendant que la grande masse des chants des highlands restait intacte et hors de toute recherche, tout en continuant d'être chantés, des savants qui s'intéressaient aux *folk-songs*, surtout Francis B. Gummere, s'employaient à écrire des livres et des études basées sur les recueils anglais et écossais. Dans *The Popular Ballad* (1907) du professeur Gummere, une des études les plus savantes qui aient jamais été faites dans les pays de langue anglaise, pas un chant n'est mentionné comme survivant en Amérique. Ensuite le professeur George Lyman Kittredge, de Harvard, et le *Journal of American Folk-Lore*, fondé par William Wells Newell en 1888, vinrent donner une impulsion nouvelle à la recherche et à l'étude du *folk-song* en Amérique.

La recherche effective du *folk-song* en Amérique date de quinze à vingt ans ; les collectionneurs dont les noms suivent y déployèrent le plus grand zèle : Professeur H.-M. Belden, University of Missouri ; Professeur H.-G. Shearin et J.-H. Combs, Transylvania University (Kentucky) ; Professeur John A. Lomax, Texas University ; Professeur C. Alphonso Smith, University of Virginia ; M^r Phillips Barry, du Massachusetts ; Professeur

Louise Pound, University of Nebraska ; Professeur A.-H. Tolman, University of Chicago ; Professeur J.-H. Cox, West Virginia University ; Cecil J. Sharp d'Angleterre et Mme Olive Dame Campbell.

La recherche en Amérique est, de nos jours, en pleine vogue, avec les highlands du Sud et les plaines de l'Ouest comme principal foyer d'activité. De nombreux chants du type traditionnel ont été retrouvés dans la Nouvelle-Angleterre et dans d'autres régions, mais ils semblent n'y être plus chantés. La Nouvelle-Angleterre n'a jamais été une terre fertile pour la chanson populaire. D'année en année, des étrangers importent des chansons en Amérique, mais à l'exception des chants irlandais, elles n'ont aucune influence marquante sur le chant des chansons en langue anglaise. Il y a quelques années, de fausses impressions régnaient dans les sphères savantes en ce qui concerne la composition et le chant des *folk-songs*. Le professeur Kittredge, dans sa préface à l'édition abrégée des *English and Scottish Popular Ballads*, de Child (1904), remarque que la composition et le chant des ballades sont des arts disparus dans les pays de langue anglaise. Plus tard (1915), il modifie son jugement sur le chant des ballades, mais ne changea rien à ses idées sur la composition des ballades. Gummere (1) déclare que la composition des ballades est « a closed account ». La même note se fait entendre chez C.-S. Baldwin (2) et chez le Professeur F.-E. Bryant (3). Bryant dit (p. 35) : « Traditional balladry is a closed account, though personally I cannot see that that means much in defining the origin of the type..... Still, whatever the conditions were that brought

(1) *The Popular Ballad*, pp. 14, 313 ; *The Cambridge History of English Literature*, II, 448, et en d'autres endroits de ses ouvrages.

(2) *English Medieval Literature*, p. 243.

(3) *A History of English Balladry*.

forth the peculiarities of the traditional ballad, they are at least now passed and presumably beyond recall. »

A la lueur de découvertes récentes dans le domaine du *folk-lore* aussi bien en Angleterre qu'aux États-Unis, il est très clair que ni le chant, ni la composition des ballades ne sont des arts disparus dans les pays de langue anglaise, et conséquemment ne sont « a closed account (1) ». Les chants de la présente collection, comme ceux d'autres recueils américains témoignent que cet art est vigoureux et vivant en mainte partie de l'Amérique, bien qu'il commence à décliner. Les types suivants de chansons représentent celles que l'on continue de composer en tout temps, dans des régions diverses de l'Amérique.

1. — Chansons plus ou moins du type Child, surtout dans les highlands du Sud.

2. — Chansons des plaines, ou chansons des *Cowboys*.

3. — Chansons du rail, ou chansons des travailleurs du rail.

4. — Chansons des rivières, ou chansons des hommes qui font le flottage des bois sur les rivières.

5. — Chansons des schlitteurs ou bûcherons dans le Maine et le Nord-Ouest.

6. — Chansons des nègres, religieuses et profanes.

7. — Chansons sur des criminels ou composées par eux, du type « good-night » ou confessionnel, largement répandues dans tous les États-Unis.

Des découvertes faites pendant les deux dernières décades sont de nature à jeter un peu plus de lumière sur l'origine du type traditionnel de *folk-song*. Des savants comme Gummere, Bryant et autres, ne comprennent évidemment pas que le type actuel du *folk-song* (c'est-à-

(1) Une montagnarde de la Caroline du Nord chanta soixante-quatre chansons anciennes à Sharp ! Une autre en chanta trente-cinq. Un montagnard de la Virginie Occidentale en chanta quatorze à Carey Woofter, l'infatigable *folk-lorist* de cet Etat.

dire des chants composés par des gens du peuple à une époque récente) puisse avoir quelque rapport avec la méthode de la composition à une époque plus reculée. La renaissance soudaine de l'intérêt que l'on porte au *folk-song* traditionnel et aux chants d'autres genres, est largement due à la découverte des highlanders du Sud, qui sont des conservateurs du *folk-song*, ancien et moderne. Il n'y a aucune raison particulière pour supposer que « the wish to collect and preserve popular song may be viewed as accompanying or growing 'out of the trend toward democracy (1). » Les aspirations démocratiques sont une question ; l'intérêt que quelques savants portent au *folk-song* en est une autre ; les deux n'ayant apparemment aucun rapport l'un avec l'autre. La recherche et le sujet datent d'assez longtemps, puisque le début en remonte à des collectionneurs comme Bishop Percy (2) et Joseph Ritson (3) suivis par Walter Scott (4) et par d'autres encore. Ces collectionneurs n'ont apparemment pris au sujet qu'un intérêt de pure érudition, sans être animés par aucun sentiment démocratique. Toute la question dans la recherche du *folk-song* réside dans l'intérêt toujours ancien et toujours nouveau que l'on porte aux antiquités.

Dans ces conditions, quiconque veut se lancer à la recherche du *folk-song* trouvera étendu devant lui le champ, presque intact encore, des highlands du Sud. Là, il aura l'impression de respirer l'atmosphère de l'âge « héroïque » de la chanson populaire, où les hommes étaient braves, où les dames chevauchaient des montures « blanches comme du lait », l'atmosphère d'un peuple

(1) LOUISE POUND, *American Ballads and Songs*, Introduction, p. 30.

(2) *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765.

(3) *Ancient Songs and Ballads*, 1790.

(4) *Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802.

qui sait non seulement se battre, mais chanter. Car c'est en chantant que notre highlander se rend aux champs dès le matin, ou qu'il conduit son attelage de bœufs ou de chevaux sur le sentier solitaire de la montagne. Sa femme, harcelée par des milliers de soucis et une dure destinée, chante comme elle vaque à ses travaux de tous les jours, que ce soit à la cuisine, au jardin, à la planche à laver, à son aiguille ou au berceau. Vieux et jeunes chantent de même, car cet art est florissant dans toutes les sphères et à tous les âges, comme il l'était au ^{xvi}^e siècle dans les *commons* anglais. Pour reprendre les paroles d'un *folk-song* bien connu, celui qui chante

« Has rings on her fingers and bells on her toes,
And she carries music wherever she goes. »

Cecil J. Sharp a remarqué que dans le Somersetshire, il n'a pu retrouver de chansons dignes d'être conservées que chez des gens qui avaient dépassé l'âge de soixantedix ans.

Le collectionneur qui n'est pas sur un pied d'intimité avec le highlander peut rencontrer des difficultés dans sa recherche ; car, en général, le chanteur est réservé, sensible et il ressent vivement toute critique que l'on puisse faire de ses chansons et de son langage. Son intuition lui dit que ses chants sont en quelque façon « différents » de ceux d'autres gens, toutes les fois qu'un étranger lui exprime le désir de l'entendre chanter. Le chercheur qui pénètre dans les highlands en s'affichant en cette qualité, n'aura de succès positif que s'il parvient à se lier avec le highlander et s'il peut gagner sa confiance. Sinon, il a toutes chances de récolter le sobriquet de « *that fur-riner (foreigner) come to make fun of us.* » S'il chante une chanson lui-même au highlander, celui-ci lui répondra par une chanson, car c'est un chanteur décidé, et il n'aime pas à se laisser surclasser. Cela nous remet en

mémoire les concours de chant chez certains cannibales des îles du Pacifique.

Pour mener à bien la recherche, il est nécessaire de connaître quelques détails de la vie sociale du highlander. La vie sociale, bien qu'elle ne soit pas un trait caractéristique de la population, en raison de son isolement, se manifeste de nombreuses façons. Trois formes de réjouissances, variant suivant les localités semblent se détacher nettement : la danse (« shin-dig »), le « party » et le « social ». Le « party » consiste en une réunion chez un voisin, généralement le soir ; on y pèle des pommes pour la conserve ou le séchage, on y enfle des cosses de haricots pour l'hiver, on y fait des courte-pointes. Le « social » semble être quelque chose de plus raffiné ; ceux qui ont des prétentions mondaines, s'y rassemblent pour jouer aux cartes ou à d'autres jeux d'intérieur.

Mais c'est dans la chaumière solitaire et isolée que le *folk-song* traditionnel est le plus vivant, dans des régions qui n'ont pas encore ressenti le choc de la civilisation avec ses écoles, ses pianos, orgues et phonographes, ses maîtres de chant, son *jazz* et ses airs de *turkey-trot* et de *rag-time*. En visitant une de ces chaumières perdues, je trouvai un montagnard entre deux âges qui habitait avec sa nombreuse famille un logement de deux pièces. Au premier abord, il se montra réservé, car il s'était affilié à l'Eglise Primitive Baptiste, qui est un ennemi juré du *folk-song*, comme de toute musique profane. A la fin, apprenant que j'étais moi-même montagnard, il mit sa Bible de côté, prit une chique toute fraîche, resta un instant les yeux fixés dans le vide et se mit à chanter. Quand je quittai cette chaumière, j'avais entendu *The Golden Vanity* (Child, n° 286), une des rares et vraies chansons de mer, encore survivantes, *The Cherry-Tree Carol* (Child, n° 54), *The Nightingale*, et d'autres chants encore portant la marque indiscutable de la tradition.

Je me présentai à une autre chaumière et entrai en conversation avec une vieille femme, âgée de quatre-vingt cinq ans, dont les ancêtres étaient venus de la Caroline du Nord. Elle me déclara que la Guerre Civile (1861-65) lui avait fait oublier la plupart de ses chansons. Je réussis à la mettre en humeur de chanter ou plutôt de réciter. S'il fallait une preuve complète et évidente de l'assertion souvent répétée que le chanteur de *folk-songs* sait oublier ceux qui l'écoutent, que sa personnalité ne compte pour rien, cette vieille femme me l'offrit en cette occasion. Les mains posées sur les genoux, les yeux fermement fixés à terre, elle *récita* à la lettre *Vilikins and his Dinah*, magnifique variante d'une *stall ballad* anglaise, *Kate and her Horns*, *Jack Williams* et *Come all ye Jolly Boatmen Boys*. Gummere dit «it is to that chanting vigor of recitation, in a style very close to singing, that we owe the almost uniform perfection of rhythm in our old ballads, short or long (1). » On ne sait pas exactement si la majorité des *folk-songs* ont été chantés à l'origine. Le fait que presque aucun chant de la légende *Robin Hood* n'a été retrouvé à une époque récente, paraîtrait indiquer que les poèmes groupés autour de ce brigand légendaire, ne furent pas chantés, mais plutôt *récités*. Leur longueur indiquerait qu'ils n'ont pas été chantés.

Un vieux montagnard avait des soupçons sur mes bonnes intentions. Dans mon enfance, il chantait pour m'amuser, tout en travaillant à son barrage de moulin. C'était un chanteur enragé de *folk-songs*, appartenant à une famille où ce goût était très vif. Quelques années après, comme je l'approchais pour lui demander des chansons, il se renferma dans un mutisme inflexible. Car, notre highlander ne se laisse pas mener où il ne se soucie d'aller et il se prête difficilement à toute tentative d'inti-

(1) F.-B. GUMMERE, *The Popular Ballad*, p. 248.

midation. Mon vieil ami montagnard s'obstina dans le silence si bien que je dus employer un stratagème. J'envoyai mon cousin chez lui, un soir, muni d'un crayon et d'un carnet de sténographe. Mon cousin lui plut, et il se mit à chanter à haute voix et sans arrêt sous le porche de sa maison, dans l'obscurité complète. Le lendemain, mon cousin me fit découvrir sous les feuillets de son carnet *The Banks of Sweet Dundee* et *Davy Crockett*, un chant de guerre Texas-mexicaine.

Dans la contrée des highlands, il n'est pas nécessaire de se borner à une classe particulière de gens pour la recherche du *folk-song*. Comme je demandais quelques chansons à un avocat, dont la famille était connue pour ce talent, il me chanta immédiatement de nombreuses chansons anciennes et modernes, parmi lesquelles *Little Musgrave and Lady Barnard* (Child, n° 81), *William Hall*, chant qui rappelle les guerres franco-anglaises, *In Seaport Town*, *The Frog and the Mouse*, une des plus anciennes chansons populaires, *Fair Nottiman Town*, et *The Gosport Tragedy* (ou *Pretty Polly*). D'un tiroir de son pupitre, il sortit une « ballet » disant : « J'imagine que celle-ci n'a pas beaucoup de valeur, mais vous pouvez la prendre. » La « ballet » qui « n'avait pas de valeur » se révéla être *The Den of Lions* (ou *The Lady and the Fan*), basée sur un incident à la cour du roi de France, François I^{er}. C'était une des chansons favorites de Child, mais pour une raison inconnue, elle ne fut pas insérée dans son recueil. Une « ballet » ou « song ballet » chez les highlanders, est un chant qui a été écrit, à la différence de ceux qui ont été transmis oralement. Ce n'est pas une « ballet », s'il n'a pas été écrit, et la plupart des chants traditionnels des highlands circulent par transmission orale et sont dénommés *old songs* (1).

(1) *Ballet* n'est cependant pas une expression récente, le mot ayant

Je me présentai chez un coiffeur qui avait la réputation d'avoir été autrefois un chanteur de *folk-songs*. Pendant qu'il me rasait, il fredonna l'air d'une vieille chanson. Je lui demandai s'il en connaissait les paroles, et il se mit à chanter *There was a Sea Captain* de bout en bout. Je revins le lendemain (avec une grosse tablette de tabac à chiquer) et il me chanta *The three Ravens* (Child, n° 26) et *The Farmer's Curst Wife* (Child, n° 278). Si le tabac et le temps (je quittai cette ville peu de temps après) avaient suffi, l'appoint du coiffeur aurait pu être plus considérable.

Le « jail-bird » ou prisonnier est un grand chanteur de chansons, de presque tous les genres connus du highlander, à l'exception des hymnes de l'Eglise Primitive Baptiste. Le banjo est l'instrument de musique dont il s'accompagne, et il en touche rarement sans chanter. Mais en général, le *folk-song* ancien n'est pas de son répertoire et il préfère les chansons de bandits et de cheminots. On peut entendre sa voix puissante se répandre à travers les grilles de la prison jusqu'aux confins du village. Il n'attache aucune idée d'infamie au fait d'être en prison, et il n'en chante que plus allègrement. J'ai entendu une fois un prisonnier chanter *John Hardy*, chanson bien connue des travailleurs du rail. Au même instant, un homme passa devant la prison, monté sur un cheval de pauvre apparence. Le chanteur s'arrêta assez longtemps pour lui crier : « Say, pard (partner), how would you like to swap your plug (bad horse) to my thirty days in jail ? »

La pure chanson de vendetta n'est pas commune, bien qu'on compose des chansons sur des partisans de la vendetta, généralement après leur mort « au champ de bataille ». Dans une contrée, il m'arriva de parler à un mon-

été employé dès 1575 par Laneham, « a bunch of ballets », dans sa *Letter from Killingwoorth*.

tagnard d'une chanson que je désirais me procurer et qui racontait le meurtre d'un avocat pour avoir violemment accusé un chef de clan. Il y avait un petit orgue dans la chambre. Le chanteur regarda tout autour et me dit d'un air circonspect : « On risque de se faire tuer dans ces parages pour chanter cette chanson. » Je lui répondis de chanter malgré tout, l'assurant qu'il s'entendait aussi bien à tirer un coup de feu qu'à chanter. Il s'assit alors à l'orgue, chanta et accompagna de mémoire : *The Assassination of J. B. Marcum*, chant imité de *Jesse James* dont le héros fut le plus fameux bandit dans l'histoire du banditisme américain.

De nombreuses chansons ont été transmises pour avoir été chantées par des jeunes gens dans des cercles où l'orgue venait de faire son apparition. Cet instrument paraît avoir donné, à une certaine époque, une impulsion nouvelle à l'habitude de chanter les *folk-songs*. Naturellement, ceux qui touchaient l'instrument, presque toujours des jeunes filles, jouaient les airs de mémoire, car il n'y avait pas de musique aux chansons. J'ai retrouvé de cette façon un grand nombre de chansons d'amour anciennes et quelques vrais *folk-songs*. D'après mon observation, il m'a été impossible de déterminer si les femmes et les jeunes filles des highlands connaissent plus de chansons que les hommes et les jeunes gens, ou réciproquement. Si l'on tient compte de tous les genres, traditionnels et autres, mon avis est que les femmes et les jeunes filles en connaissent davantage. Quant à la question de l'âge, les vieillards paraissent connaître plus de chansons anciennes, bien que les adeptes de l'Eglise Primitive Baptiste se refusent à les chanter, tandis que les jeunes gens, commençant sans doute à s'émanciper de leurs traditions, inclinent plutôt vers les chansons plus récentes et les chansons d'amour. Dans les highlands l'Eglise Primitive Baptiste groupe presque exclusive-

ment des gens qui ont dépassé la période des premières années de l'âge viril, et qui se montrent hostiles à toute musique profane, et surtout au *folk-song*. En tout cas, le goût du chant, répandu dans toutes les classes, aussi bien chez les jeunes que chez les vieux, démontre la large diffusion des *folk-songs*, et aussi, que les highlanders possèdent une littérature musicale et poétique, qui leur est propre, et qui aurait été d'un intérêt exceptionnel pour le regretté professeur Child.

Ceux qui se livrent à la recherche du *folk-song* ont commis quelques fautes. La vaste compilation de Child a laissé derrière elle une piste lumineuse dont les collectionneurs postérieurs ont été lents à s'écarter, s'obstinant à considérer comme indignes d'être conservés, les chants qu'on ne peut identifier dans Child. Comme nous le savons de façon sûre maintenant, *trois cent cinq* chants ne fixent pas la limite des *folk-songs* anglais, ainsi que le pense le professeur Kittredge (1). Toutes les chansons populaires n'ont pas été retrouvées, ni découvertes, et elles ne le seront jamais. Même en Angleterre, qui constitue un champ d'études que l'amateur ordinaire du *folk-song* considère comme épuisé depuis longtemps, Sharp avait, précédemment à 1907, découvert plus de douze cents chansons et airs, et la presque totalité dans le Somersetshire ! Des quantités de chants sont aussi anciens et aussi dignes de conservation que les meilleurs de la compilation de Child. Campbell et Sharp mentionnent, en provenance des highlands du Sud, dix-huit chansons traditionnelles dont Child ne parle pas (2). Peut-être n'eut-il pas l'occasion de les observer, ou avait-il d'autres raisons de laisser de côté celles qu'il doit avoir

(1) G.-L. KITTREDGE, Introduction de l'édition abrégée des *English and Scottish Popular Ballads*, de CHILD, p. xiii.

(2) OLIVE DAME CAMPBELL and CECIL J. SHARP, *English Folk-Songs from the Southern Appalachians*, n^{os} 38-55.

rencontrées. Mais Child était compilateur plutôt que collectionneur.

Il faut que le collectionneur note tous les chants qui sont la propriété exclusive du peuple, qu'ils soient anciens ou modernes, du genre Child ou non, que ce soient des chants de rondes ou de danse, des chants de criminels, de travailleurs du rail, de *cowboys* ou des chansons de nourrices. Le *folk-song moderne* (j'emploie le mot hardiment) présentera peut-être un jour, pour le futur étudiant, le même intérêt dont jouit de nos jours le chant traditionnel. Il offre, en outre, comme nous l'avons déclaré plus haut, une solution partielle à la question de l'origine du chant traditionnel.

Toutes les fois qu'il entreprend une enquête systématique sur le *folk-song*, le chercheur doit observer quelques autres règles, pour que sa recherche soit aussi complète et aussi savante que possible. Il lui faut, par tous les moyens, exiger du chanteur qu'il lui *chante* la chanson. Cela servirait à conserver les chœurs ou refrains de nombreux chants, qui se trouvent autrement perdus, quand le chanteur *récite* simplement les paroles. Conscient de son insuffisance en matière de langage, le chanteur varie souvent les paroles, quand il récite la chanson, sans la chanter. Quand elle est chantée, on peut aisément se rendre compte si elle a un refrain ou si une strophe de quatre vers, sur deux, peut servir en guise de refrain ou de chœur. Sharp a mis beaucoup de soin et de précision à conserver les airs de presque toutes les chansons qu'il a entendues. Dans certains cas, l'air peut servir à élucider la question de l'ancienneté ou de l'origine des paroles. Pour en donner un exemple, je me rappelle l'air d'une berceuse des highlands, *Go Tell Aunt Rhody*, qui se trouve être aussi l'air du *Cradle Hymn* de Rousseau, paroles d'Isaac Watts. On se demande comment et à quelle époque cet air parvint parmi les highlanders,

puisque la période de colonisation anglaise en Amérique était virtuellement terminée quand Rousseau écrivit la musique. Il est probable qu'il vint d'Angleterre, à l'époque de la Révolution américaine. L'air de *Jinny Get your Hoecake Done* est un air hindou.

La question du titre est souvent embarrassante pour les chercheurs et les savants. On éviterait beaucoup de confusions, si le collectionneur notait tous les titres locaux des chants, en même temps que les titres traditionnels que l'on trouve dans les recueils classiques : cela serait d'un grand secours pour la question de l'identification, à la fois des variantes et des versions anglaises et américaines. Le professeur Kittredge a porté son attention sur ce point. Parfois le collectionneur commet la faute de « doctor » ou de changer les textes, dans le but de compléter quelques vers manquants, ou encore d'allonger le texte lui-même, partout où il se montre morcelé. Ce défaut a été relevé dans au moins deux recueils américains, par ailleurs magnifiques pour les airs qu'ils renferment. Le langage de la chanson doit être rapporté dans la forme même où elle est chantée, sans aucune addition ou « Bowdlerization ».

BIBLIOGRAPHIE

CECIL J. SHARP, *English Folk-Song*, Londres, 1907.

OLIVE DAME CAMPBELL et CECIL J. SHARP, *English Folk-Songs from the Southern Appalachians*, New-York, 1917.

JOHN A. LOMAX, *Cowboy Songs*, New-York, 1918.

W. ROY MACKENZIE, *The Quest of the Ballad*, Princeton University Press, 1919.

LOUISE POUND, *American Ballads and Songs*, New-York, 1922.

ROLAND P. GRAY, *Songs and Ballads of the Maine Lumberjacks*, Harvard University Press, 1924.

J.-H. COX, *Folk-Songs of the South*, New-York et Londres, 1925.

CHAPITRE V

ESSAI DE CLASSIFICATION DES « FOLK-SONGS »

De nos jours le mot « ballade » paraît être un des termes les plus vagues employés en littérature ; il n'a plus de sens précis et défini, du fait qu'on le confond avec le *folk-song*. Car la ballade a perdu son caractère défini et littéraire au xv^e siècle et le terme, avec le temps, en est venu à être appliqué à cette production ininterrompue de courts poèmes épiques et narratifs dont l'origine et les auteurs sont inconnus. Quel terme faut-il, alors, employer aujourd'hui dans l'étude des chansons du peuple ? « Ballade » convient à peine, bien que ce mot soit commode, et qu'on lui reconnaisse généralement quelque rapport avec une chanson du type Child. « *Popular songs* » ou « chansons populaires » n'est pas assez exact, puisque les deux termes sont vagues. *Dixie*, *Yankee Doodle*, *My Old Kentucky Home*, *La Marseillaise*, et tant d'autres sont des chants populaires, des chansons du peuple, dans un certain sens, mais on ne peut les appeler *folk-songs*. Il ne paraît y avoir aucune raison pour appliquer l'expression banale « pièce » au *folk-song*, ainsi que l'ont fait quelques savants.

Le terme *folk-song* semble être le plus précis, et le seul qui vraisemblablement restera en usage dans les études futures sur les chansons du peuple. On peut l'employer sans pour cela ajouter foi à la théorie « populaire » ou collective de l'origine du *folk-song*, puisque le *folk-song* est la propriété exclusive du peuple, sans aucun égard

à la méthode de sa composition ou à son origine. On s'est souvent mépris sur l'emploi par Child du terme « populaire » pour le titre de son grand recueil (*English and Scottish Popular Ballads*). Il n'existe aucune preuve que Child souscrivit à la théorie « populaire », et il voulait dire sans aucun doute que les chansons qu'il rassemblait furent à une époque (xv^e, xvi^e et xvii^e siècles) populaires parmi les grandes masses du peuple anglais. Pour des raisons de convenance, le terme *folk-song* sera employé dans le présent recueil ; mais même dans ce cas, une classification est nécessaire, pour distinguer le pur *folk-song* traditionnel d'autres genres variés.

Tout d'abord, on rencontre des difficultés à établir un tel essai de classification ; en le continuant indéfiniment, il entraînerait des divisions et des références sans fin. Par exemple, on est tenté de faire une division des pures chansons narratives, des chansons d'amour ; des chants anglais, écossais ou irlandais ; des chants indigènes américains. Mais une classification de ce genre est trop générale, outre qu'elle comporte des difficultés et des obstacles nombreux. Dans les highlands du Sud, on rencontre le chant traditionnel en conflit constant avec le genre plus moderne, luttant l'un contre l'autre pour la suprématie ; dans le premier cas, des lords, des rois, des princes, des « dames de haut rang », des pages, des capitaines de navires, des pays étrangers, des « boulets français », des « bonny boats », la « old salt sea » ; dans le second, l'amant abandonné ou assassiné, le bandit, le pionnier, l'aventurier, le soldat. Voici une classification plus détaillée des chants du highlander :

I. — Survivances britanniques ou anglaises ou écossaises, identifiées dans le recueil de Child.

II. — Survivances anglaises, absentes du recueil de Child, mais qui peuvent, suivant le cas, être identifiées dans les recueils anglais ; leur structure et leur sujet les

font ranger comme survivances d'originaux du Vieux Monde.

III. — Chansons d'origine irlandaise, anciennes et plus récentes.

IV. — Chansons d'origine incertaine, les unes pouvant être anglaises, d'autres américaines.

V. — Chansons de l'époque de la colonisation américaine : certaines peuvent être des adaptations de types primitifs anglais, mais dans ce cas, elles ont perdu les marques distinctives de leur origine et sont, dans leur forme actuelle, plus ou moins directement reliées à la période de colonisation américaine.

VI. — Chansons de la Guerre Civile en Amérique. Un grand nombre de ces chansons ne peuvent être classées comme *folk-songs*, car elles ont plus ou moins de rapport avec l'histoire et la politique et on peut facilement retrouver leurs auteurs, des partisans ou des soldats du Nord et du Sud. En tant que chansons, elles n'eurent qu'une vogue éphémère, tant que la guerre dura. D'autres, d'un caractère plus local et plus personnel, et conservant les marques distinctives du *folk-song*, ont survécu, et sont assez populaires.

VII. — Chansons du mouvement pionnier vers l'Ouest ou des chercheurs d'or en Californie. On peut mentionner, comme contemporaines de cette période, les chansons de la Guerre du Mexique (1846-48).

VIII. — Chansons de bandits et de brigands.

IX. — Chansons de criminels, attendant en prison leur jugement ou sous le coup d'une condamnation à mort.

X. — Chansons de voies ferrées ou de travailleurs employés à ces travaux ; l'élément nègre y figure pour une large part.

XI. — Chansons de travail ; on comprend sous cette dénomination une grande variété de chansons qui se

rapportent aux diverses occupations professionnelles, aux métiers, etc. On pourrait naturellement classer ici les chansons de voies ferrées, mais celles-ci sont si nombreuses et si typiques qu'elles réclament un titre spécial.

XII. — Chansons de *cowboys* ou chansons des plaines, peu nombreuses dans les highlands et qui y furent apportées par des highlanders revenus de l'Ouest après la Guerre Civile : la plupart sont des chants indigènes américains.

XIII. — Chansons d'amour ; on pourrait classer les chansons de ce genre sous d'autres titres, mais elles sont assez nombreuses pour exiger une classification particulière. Un grand nombre ou la plupart d'entre elles sont d'origine anglaise, mais non du genre épique ou narratif.

(1) Chansons de l'amant assassiné.

(2) Chansons de l'amour inconstant.

(3) Chansons de l'amour fidèle.

(4) Chansons de l'amant bafoué. Elles proviennent en grande partie de vieux types anglais, et semblables à celles du recueil de Child ; plusieurs, assurément très anciennes, sont trop obscènes pour être imprimées.

(5) Chansons de l'amant revenu sous un déguisement portant généralement avec lui un gage.

XIV. — Chansons humoristiques, la plupart d'origine anglaise. Quelques-unes sont des survivances de *stall-ballads* ; d'autres sont américaines, d'autres encore sont adaptations de chants de comédiens.

XV. — Chansons de sentiment et d'émotion : elles ne représentent aucun genre particulier de *folk-song*, et sont nombreuses. La plupart ont été écrites pendant le xix^e siècle par des auteurs connus de leur temps, puis elles se sont répandues par transmission orale et ont ainsi perdu leur identité ; elles sont donc la propriété du peuple.

XVI. — Chansons sur un incident moral ou sur une

pensée. On pourrait en rattacher un grand nombre du titre XV, car elles sont saturées à l'excès de sentiment et d'émotion. Leurs auteurs furent également, dans un grand nombre de cas, connus de leur temps.

XVII. — Chansons vulgaires, en grand nombre d'origine anglaise.

XVIII. — Chansons des noirs : il y en a une grande variété, et peut-être ne devraient-elles pas entrer en discussion dans ce recueil ; mais les highlanders les ont adoptées. Elles renferment des chants des voies ferrées, des chansons de travail, des chants religieux, des chansons d'amour, de bandits et d'humour, des chansons absurdes, etc.... Quelques-unes sont modelées sur les *folk-songs* anciens.

XIX. — Chansons de ronde, pour la plupart du domaine des enfants et survivances de types primitifs de l'Ancien Monde en Angleterre, en Ecosse, en Allemagne, en France et dans d'autres pays européens.

XX. — Chansons à compter ou *Zaehllieder*, d'origine anglaise et américaine ; quelques-unes remontant à l'époque grecque et romaine.

XXI. — Chants divers. Ils sont si nombreux et si variés qu'ils défient toute classification. Ils sont généralement courts et se jouent avec l'accompagnement du violon ou du banjo, souvent sans paroles. Les uns sont d'origine américaine, d'autres d'origine anglaise ; un petit nombre viennent des noirs. Ils comprennent des chansonnettes, des berceuses, des airs absurdes, des chansons des nourrices, etc....

Pour des raisons de convenance et dans le but d'éviter des divisions interminables, les chansons de ce travail ont été classées comme suit :

I. — Chansons d'origine britannique (anglaise, écossaise, irlandaise), identifiées dans le travail de Child, ou autrement.

II. — Chansons indigènes américaines.

Nous avons l'espérance qu'aucune chanson, qui ne soit pas la propriété exclusive du peuple, n'a trouvé place dans ce recueil. Il n'est pas suffisant qu'une chanson soit soumise à la nécessité de vivre par la transmission orale pendant une assez longue période d'années, pour devenir un *folk-song* ; il faut aussi que toute connaissance relative à son auteur ou à son origine soit perdue, ou, du moins, que la version ou la variante populaire, diffère essentiellement, en paroles ou en texte, de son type primitif.

CHAPITRE VI

CHANSONS D'ORIGINE ANGLAISE

Il est vraisemblable d'admettre que les chansons des highlands, d'origine anglaise, furent apportées en Amérique au xvii^e siècle par le flot d'émigrants en provenance des Iles Britanniques, surtout d'Angleterre. On ne pourrait noter que très peu d'exceptions, et même celles-ci sont discutables. Pendant plus d'un siècle, les vallées solitaires des highlands du Sud des Etats-Unis, en raison de leur complet isolement, ont conservé, parfois intact et sans changement, ces « cantilènes d'amour et de misère » d'un âge disparu, d'une époque où les hommes étaient des héros et où les chevaliers portaient des armures resplendissantes. Quelles qu'aient pu être les conditions qui ont vu naître les ballades anglaises ou leur méthode de composition, celui qui étudie attentivement le *folk-lore* ne peut mettre en doute l'existence en Amérique d'une quantité considérable de survivances de chants de cette époque héroïque. La civilisation de cette période a subi mainte transformation, mais les highlanders, « nos ancêtres contemporains » sont restés stationnaires, conservant de nombreux éléments, à la fois dans leur langage et leurs chansons, qui remontent au temps d'Elizabeth.

Un coup d'œil en arrière, dans l'étude du *folk-song*, nous invite à comparer les chants traditionnels des highlanders avec leurs types primitifs anglais. Leur matière recouvre un champ immense, comme c'était le cas

à l'âge de la ballade, et la multiple variété de leurs sujets se révèle dans des incidents romanesques, tragiques ou comiques, des cavaliers croisant leurs lances pour l'amour de leurs dames, des dames joliment caparaçonnées dans toutes « les sept couleurs du prisme », des dames de compagnie, des valets courant informer leurs seigneurs et maîtres d'une mauvaise nouvelle, des montures « blanches comme du lait », des manoirs et des châteaux ancestraux, de gais bateliers sur la Tamise, des apprentis de Londres, des négociants en soieries, des héros et des amants revenant des guerres en France, des rencontres navales, des intrigues de cour, des rois et des reines, des expéditions vers le Nouveau-Monde, des aveux de criminels, des amoureux déjoués dans leurs déclarations à la paysanne timide, la ménagère outragée grondant son mari ou le mari fouettant sa femme.

Le highlander ne sait rien ou presque rien de l'époque ou des gens qui lui ont transmis ses *folk-songs*. De grosses erreurs historiques et géographiques se sont glissées dans ses chants traditionnels. Chaque localité invente une nomenclature qui lui est propre pour le *folk-song*, et il en résulte un nombre illimité de variantes en ce qui concerne les noms propres. Ainsi Edinburgh devient Eddingsburgh ; Nottingham, Nottiman ; Sheffield, Shearfield ; Lady Isabel, Pretty Polly ; Lady Margaret, Fair Ellender ; Lord Douglas, Sweet William ; Lord Randal devient Johnny Randolph, Johnny Randal, Johnny Ramsey, Johnny Reeler, ou Sweet Harry ; Sir Lionel, Bangum ; Young Beichan, Lord Bate(s)man, ou Lord Wetram ; la dame turque, Susan Pious ; Young Hunting, Lord Henry, Loving Henry ou Love Henry ; Lord Lovel, Lord Lover, Lord Lovely ou Lord Leven ; le trône du roi Henri devient le trône du roi McHennery ; Giles Collins, John, Johnny, ou George Collins ; Lady Alice, Fair Ellender (ce nom, comme Pretty Polly, est

très commun dans les ballades) ; Prince Robert, Harry Saunders ; Sillertoun Town (ou Sittingen's Rocks), Nicut Hill ; le Gypsy laddie, le Gypsy (ou Gypsen) Davy ; John Blunt, John Jones ; Scotland devient Scotchee. Il faut rappeler qu'une semblable confusion existait déjà dans le *folk-song*, même avant son importation en Amérique, pour des raisons analogues à celles qui la produisent de nos jours.

Une variante de la Caroline du Nord de *Fair Annie* contient ces vers :

It's King Henry he's my father dear,
Queen *Chatry's* my own mother.

La reine « Chatry » est introuvable dans les « archives ». En Géorgie, une variante de *Young Hunting* place l'héroïne dans l'Arkansas :

For the girl that I left in the *Arkansas* land
Will think long of my return.

Dans *Little Musgrave and Lady Barnard*, d'après une variante de la Caroline du Nord,

Lord Dannel's gone to *Kentucky*,
King Georgie for to view.

Dans une variante de la même chanson dans le Kentucky,

Little *speedfoot* was standing by
To see what he could hear.

Speedfoot est sans doute employé pour *foot-page*. Dans une variante de *Johnie Scot* ce mot devient *foot-spade* ! Les Bohémiens ne sont jamais allés jusque dans les highlands, aussi le terme « Gypsy » n'a aucun sens pour le highlander. Une variante de *The Gypsy Laddie* dans le Tennessee emploie « Gypsens ». Une variante de *Geordie*

dans la Caroline du Nord appelle les chevaux du roi *staff* et les fait vendre en Virginie :

He stole sixteen of the King's white *staff*,
And sold them in Virginee.

Une variante de *Young Beichan* dans la Virginie Occidentale fait prendre la mer à « la dame turque » à destination de l'Angleterre, à l'est de la Turquie. D'après un montagnard de la Caroline du Nord, un homme pendu à la potence raconte lui-même l'histoire dans *The Sheffield Apprentice* :

Then I was executed
And on the gallows hung.

Un chanteur de la Virginie Occidentale, conservant l'humour d'une ancienne variante, adresse le compliment suivant au corps médical, dans une strophe de *Lady Alice* :

Her mother made her some chicken broth
From the fattest pullet and the best ;
Fair Ellender swallowed only one spoonful,
And the doctor swallowed the rest.

En général, les chansons d'origine anglaise sont plus courtes que leurs originaux datant de trois ou quatre siècles. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, en raison de la méthode de transmission, et pour d'autres causes encore. L'abréviation des textes est un procédé naturel et progressif, non seulement pour le *folk-song*, mais pour d'autres genres de poésies et de chansons qui se transmettent oralement. Ce procédé paraît n'avoir aucun rapport avec la tendance qui se manifeste de nos jours d'abrégier le drame, l'essai ou les romans, comme le pense un savant américain (1). Cette tendance se manifestait

(1) LOUISE POUND, *American Ballads and Songs*.

déjà, pour le *folk-song* même aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, et de nombreux textes datant de cette époque nous sont parvenus écourtés et abrégés. L'examen de divers manuscrits et recueils et variantes qu'ils contiennent, nous montre, en même temps que des textes complets, de nombreux textes incomplets et écourtés. On a dit que « les textes américains (des chansons traditionnelles) ne pouvaient être acceptés sans qualification » ; cette affirmation n'a aucun sens. Si nous prenons comme base les chansons sous la forme où elles ont dû exister à l'origine, les textes anglais et écossais sont de même incomplets. C'est une question qu'il est impossible de fixer, car les origines sont entourées de mystère et les chanteurs primitifs et nombre de leurs chansons, sont disparus pour toujours. Quelques chansons survivantes en Amérique sont même supérieures aux textes primitifs anglais. Un assez grand nombre de chants du présent recueil paraissent assez complets, tandis que quelques-uns sont fragmentaires. Une variante de *Barbara Allan*, dans le Kentucky, a vingt strophes et est donc plus complète que le texte moyen anglais ; elle contient, en outre, deux strophes anciennes qu'on ne trouve pas dans les textes anglais (1).

En général, le récit qui fait le sujet du *folk-song* n'a pas changé matériellement dans les variantes des *highlands*. Les strophes initiales et finales manquent sou-

(1) D'autres chansons qui supportent facilement la comparaison avec leurs prototypes anglais sont : *The Lass of Roch Royal*, *Little Musgrave and Lady Barnard*, *Mary Hamilton*, *The Maid Freed from the Gallows*, *Lamkin*, *The Cruel Brother*, *Lord Randal*, *Edward* (supérieur aux textes anglais), *The Broomfield Hill*, *Young Beichan*, *The Cherry-Tree Carol*, *Fair Margaret and Sweet William*, *Lord Lovel*, *Lady Alice* (supérieur), *The Bailiff's Daughter of Islington*, *The Gypsy Laddie*, *Bonnie James Campbell*, *Our Goodman*, *Get up and Bar the Door*, *The Farmer's Curs't Wife*, *Jack Went a-Sailing*, *Vilikins and his Dinah*, *The Miller of Gosport*, *Sweet Dundee*, *In Seaport Town*, *Shooting of his Dear*, *The Frog and the Mouse*, *My Boy Billy*, et un grand nombre de chansons lyriques.

vent ; il n'y a pas lieu d'en être surpris, car elles sont toujours, pour nous tous, les plus difficiles à retenir. On entend souvent dire : « Si je pouvais seulement me rappeler le commencement de la chanson (ou du poème) je pourrais chanter le reste. » L'auteur ou le chanteur de ballades, comme le poète ou l'artiste musicien, éprouve de la difficulté à commencer sa composition. Si le récit ne varie pas essentiellement, il n'en est pas de même des incidents ni des noms de personnes ou d'endroits, et comme on l'a remarqué ailleurs, les erreurs historiques et géographiques sont nombreuses. Le professeur H.-M. Belden en cite un exemple curieux dans *Jack Went A-Sailing* (*Jackie Row, Jackie Frazier, ou Jack Monroe*), chanson qui semble répandue presque partout aux États-Unis. Jack est un soldat anglais, qui fait la guerre en France, il y a bien longtemps. Sa fiancée « dresses herself all in men's gray », s'engage comme mousse à bord d'un navire et part à la recherche de son amant sur les champs de bataille. Après avoir navigué « all over the sea » (à travers la Manche !), elle arrive sur le champ de bataille où « she views them up and down », et découvre son amoureux blessé. Elle ramène Jack à la santé par ses bons soins, ils retournent en Angleterre, et la chanson se termine ainsi :

Now here's a handsome couple,
So quick-ly did agree ;
So stylish they got married —
And it's why not you and me ?

Cette strophe a été évidemment ajoutée par un chanteur des highlands, comme il faisait la cour à sa fiancée. Belden commentant cette chanson dit : « In one (variant), Mollie's father is a 'wealthy London merchant' ; Jack is drafted to 'the wars of Germany', he goes to 'old England', and the wedded pair return from Spain to'

French London ', wherever that may be. Another version has the merchant still in London, but (perhaps by association with the mention of Spain) has Jack, now become a farmer, drafted into the army ' for Santa Fé ', where he is cut down by ' a bullet from the Spaniards '. In still another version the transference to America, though vague, is complete. The wealthy merchant' in Louisville did dwell ' ; Jack ' has landed in New Mexico, in the wars of Santa Fé ' ; whereupon Mollie' harnessed up a mule-team, in a wagon she *set sail* (a prairie ' schooner ', evidently) (1), she landed in New Mexico on a swift and pleasant gale ', where presently' the drums did loudly beat and the cannon's balls did fly ', and Mollie rescues her lover as before (2). »

L'élément surnaturel, le monde des fantômes, des esprits, des fées et des lutins a perdu beaucoup de son ancienne faveur dans les chants traditionnels des highlands. Mais quelque chose de fantastique et de mystérieux survit encore dans bon nombre d'entre eux. Une vieille croyance populaire scandinave (?) se retrouve dans *Mary o' the Dee* ; dans cette chanson, l'amant décédé de Mary vient la retrouver, mais disparaît quand le coq commence à chanter. L'amant décédé revient dans *Fair Margaret and Sweet William, Shooting of his Dear* et dans quelques autres. Dans *The Wife of Usher's Well* trois enfants morts reviennent voir leur mère à Noël. Dans *James Harris* les « montagnes du ciel » et les « montagnes de l'enfer » sont aperçues par deux amants coupables, comme le navire sombre. Mais les chevaliers lutins dans *Lady Isabel and the Elf Knight* et *The Elfin Knight* ont paru superflus au highlander ; il les a ôtés de ces

(1) *prairie-schooner* : grand chariot recouvert, employé au début par les pionniers qui se dirigeaient vers l'Ouest.

(2) H.-M. BELDEN, *The Journal of American Folk-Lore*, XXV, n° 95.

deux chansons, leurs substituant des personnages en chair et en os. Une variante de la première dans la Virginie Occidentale, substitue un prêtre !

Les emblèmes du Vieux Monde sont très communs et ont été conservés presque intacts par le highlander. Un des plus communs, qui se retrouve dans un plus grand nombre de chansons, est ce qu'on pourrait appeler le signe des « deux plantes », consistant généralement en une rose et une ronce. On le remarque dans le couplet final ou dans les deux derniers couplets, et on le trouve dans *Earl Brand*, *Fair Margaret and Sweet William*, *Lord Thomas and Fair Annet*, *Barbara Allan*, *Lord Lovel*, et dans d'autres encore. Cet entrelacement de deux plantes sur la tombe des amoureux est commun dans les chansons populaires européennes. Dans une variante de *Lord Lovel* de la Virginie Occidentale, les plantes sont un lis et une ronce, cette dernière poussant de l'épine dorsale d'un des amants ! Une variante de *Earl Brand* n'a qu'un lis, qui est fendu en deux par la tempête (1). La tourterelle, emblème de l'amour, a survécu dans toute sa simplicité et sa beauté, et elle marque la fin de nombreuses chansons. Voici un couplet typique tiré du *Brisk Young Lover* :

Go dig my grave both wide and deep,
Place a marble stone at my head and feet,
And upon my breast a turtle-dove,
To show the world I died for love.

On trouve dans une variante de *William Bluet*, du Kentucky (chanson non identifiée) les vers suivants :

When he had hung till he was almost dead,
There came a dove and hovered (over) his head.

Si la tourterelle évoque l'amour, le saule-pleureur l'ac-

(1) Voir CHILD, I, 26 ; MÉLUSINE, *Recueil de Mythologie*, IV, cols. 60, 85, 42 ; NIGRA, *op. cit.*, p. 133.

compagne souvent comme emblème du chagrin et de la peine. Dans *The Brisk Young Lover*, un amant sur le point de mourir, dit :

And at my feet a weeping-willow tree
For many a year may wave over me.

Une version de *Charles J. Guiteau* (ou *James A. Garfield*) contient ces deux vers :

I'll weep like a willow, I'll mourn like a dove,
Mr James A. Garfield is dead.

Les veillées du highlander sont hantées par le surnaturel, comme celles du paysan français, bien que ce trait ne semble pas caractériser le *folk-song* français. On peut expliquer, en partie par des divergences de race, en partie par l'éducation, les différences que l'on constate entre les *folk-songs* des Anglais et ceux des Français.

Les couleurs et les chiffres jouent un rôle important à la fois dans les chants d'origine anglaise et les chants indigènes américains. Ce ne sont naturellement pas des éléments essentiels du récit et généralement ils ne servent que pour la rime. Comment ne pas mentionner les expressions si fréquentes : « milk-white steed », « lily-white hands », « rose-red lips », « snow-white cheeks », « raven-black hair ». Parfois les membres d'une famille entrent dans le récit, chacun habillé de blanc, de noir, de rouge, de vert ou de bleu, suivant la rime, jusqu'à épuisement des couleurs populaires (ou de tous les membres de la famille). On trouve communément des anachronismes criants sur la conception du temps, toujours pour la rime :

O now to me the time draws near
That every day is *three*, my love,
And every hour is *ten*.

Le joueur de banjo a fait des incursions dans le do-

maine du *folk-song* traditionnel, en ce qui touche le texte aussi bien que la musique. Bien que le *folk-song* de ce genre ne figure pas essentiellement à son répertoire, il y met cependant les doigts et le laisse presque méconnaissable. Deux ou trois exemples suffiront. *William Bluet*, type de la chanson de criminels et peut-être autrefois un bon spécimen de ce que ce genre devrait être, s'est trouvé à rencontrer le joueur de banjo, et voici comment il commence :

There was a woman lived in Hampshire,
She had only one son, and him she loved most dear ;
She had no other child but he,
She brought him up in pomp and vanitee.

Voici, d'autre part, la fin :

When he had hung till he was almost dead
There came a dove and hovered his head three times,
Then ascended to the sky,
Which put the people in a sad *disprise*.

My Boy Billy a souffert des angoisses indicibles dans les mains du joueur de banjo. Il met des favoris au menton de la fiancée de Billy, des taches de rousseur sur ses oreilles, lui fait traire « the heifer calf, and not miss the bucket more than half », lui fait préparer pour Billy un dîner de « corn-pone with fat meat », « make good home brew », « feed a sucking pig ». Il se peut qu'un joueur de banjo ou quelque musicien errant anglais du *xvii^e* siècle, le chapeau rabattu sur les yeux, avec une rose en celluloïd au revers de son habit, un grand col en celluloïd bleu, son instrument posé sur ses genoux et toute sa personne parfumée d'huile de cannelle, soit l'individu qui fait boire au docteur le bouillon de poulet dans une des chansons déjà mentionnées, ou qui ajoute la strophe finale de *Jack Went a-Sailing*, tout en faisant la cour à quelque

filles. A n'en pas douter, il laisse l'ancien *folk-song* « in a sad *disprise* ».

De toutes les survivances britanniques, c'est la chanson lyrique ou la chanson d'amour qui obtient la plus grande vogue, non seulement dans les highlands, mais dans les autres parties des États-Unis. La transition du genre épique ou narratif au genre lyrique, commencée au xvii^e siècle, s'est accentuée, même parmi les highlanders, dont les chants sont, de nos jours, en grande partie lyriques, ou du moins épiques et lyriques. Dans de nombreuses chansons, on ne peut facilement déterminer lequel de ces deux éléments domine, et cette circonstance tendrait à faire remonter ces chansons au xvii^e siècle. On a prétendu que la grande vogue dont jouissent les chansons suivantes : *James Harris*, *Lord Thomas and Fair Annet*, *Little Musgrave and Lady Barnard*, *The Wife of Usher's Well*, *The Gypsy Laddie*, *Fair Margaret and Sweet William*, *Jack Went a-Sailing*, et d'autres encore, du genre narratif, place le genre épique au-dessus du genre lyrique sous le rapport de la vitalité. La raison en est que les chansons ci-dessus, sauf la dernière, se trouvent être comprises dans le recueil de Child et ont, de ce fait, acquis une plus grande popularité parmi les cercles savants. Toutefois, il existe quelques chants lyriques indigènes américains, qui sont beaucoup plus répandus que l'une quelconque des chansons citées ci-dessus ; tels sont : *Florella* qui se chante dans tous les États de l'Union, *Springfield Mountain*, et *The Dying Cowboy*, qui n'est qu'une adaptation, mais néanmoins une ballade américaine. *Young (Fair) Charlotte*, bien qu'on puisse difficilement lui attribuer le titre de *folk-song*, a une vogue dans tout le pays qui rivalise avec celle de *Florella*. *Barbara Allan*, ancien chant anglais du recueil de Child, qui est incontestablement plus lyrique qu'épique, est la plus répandue des chansons anglaises

en Amérique ; on en a découvert jusqu'à nos jours près de cent variantes.

Les chansons anciennes vulgaires et humoristiques ont montré une grande vitalité dans les highlands, bien que, pour des raisons évidentes, elles soient moins répandues que les chansons d'amour. L'une d'elles, *Kind Betty*, incontestablement très ancienne, est trop obscène pour être imprimée. *The Rich Old Lady*, généralement connue en Amérique sous le titre de *Johnny Sands* ou quelquefois de *The Old Woman of London*, est une survivance de l'original anglais, *The Old Woman of Slapsadam* ou *The Wife of Kelso*, compris dans les Mss. de Child, à la bibliothèque de l'Université Harvard. On l'attribue souvent à John Sinclair (1842) et on en rencontre des variantes dans des livres de chansons ; mais Sinclair n'a fait qu'en écrire la musique. D'autres survivances du genre vulgaire et humoristique sont : *The Tailor and the Chest*, *There was a Sea Captain*, *Kate and her Horns*, *Come all ye Jolly Boatmen Boys*, *Fair Nottiman Town*, et *The Old Wife*.

Deux chansons vulgaires du recueil de Child survivent dans *Our Goodman*, et *The Broomfield Hill*. On a retrouvé nombre de variantes de la première dans les highlands. Une variante de la Virginie Occidentale, importée de Michigan, dépasse tous les textes anglais en grossièreté. *The Broomfield Hill* n'a pas encore, à ma connaissance, été enregistré en Amérique. Des chansons essentiellement humoristiques du recueil de Child survivent dans *The Wife Wrapt in Wether's Skin*, *The Farmer's Curst Wife* et *Get up and Bar the Door*.

Peu de chansons typiques de la mer ont survécu parmi les highlanders ; le fait peut paraître extraordinaire, les highlanders descendant en ligne directe d'une race de marins. La mer, les navires, les marins, les « bonny boats », les loups de mer, etc., se retrouvent assez communément dans les chansons du highlander, mais d'une

façon fortuite. Pour des raisons inconnues, Child n'a inséré que quatre chansons de mer dans son recueil : nos 285, 286, 287 et 288. Parmi celles-ci, le n° 286, *The Golden Vanity* survit dans les highlands sous la forme d'une assez bonne variante.

De même, les ballades et les chants d'origine religieuse y sont rares. Child lui-même n'a retenu qu'un petit nombre de chansons de ce genre (1). L'une d'elles, *The Cherry-Tree Carol* est encore chantée par les highlanders. Une variante originale de ce chant de la tradition religieuse provient de la Virginie Occidentale. Deux autres chants du même genre sont : *The Little Family* et *Three Ships Came Sailing in*. Une chanson de date plus récente remontant probablement au XVIII^e siècle, *The Romish Lady* est dirigée contre la religion catholique. Elle était très populaire, il y a cent ans, parmi les colons qui explorèrent le pays à l'ouest des Alleghanys et était une des chansons favorites d'Abraham Lincoln (2).

Parmi les *folk-songs* du présent recueil, sous le titre de *Chansons d'origine anglaise*, sur plus de vingt-cinq, on peut en distinguer au moins une douzaine qui portent la marque authentique de l'âge de la ballade. *The Lady and the Fan* (la ballade de la fosse aux lions) n'a pu être insérée dans le recueil de Child, bien qu'elle fut très appréciée du grand compilateur. Jusqu'à nos jours, on ne l'a retrouvée que dans le Kentucky et le Missouri, et encore est-elle rare. L'esprit tout pénétré des poèmes de Browning, de Leigh Hunt et de Schiller (*The Glove, The Glove and the Lions, Der Handschuh*), le professeur Kittredge pense que cette ballade fameuse vient d'une source littéraire (3). Il

(1) *St. Stephen and Herod* (n° 22), *Judas* (n° 23), *The Cherry Tree Carol* (n° 54), *The Carnal and the Crane* (n° 55), *Dives and Lazarus* (n° 56).

(2) *Life of Lincoln*, par HERNDON, I, p. 56.

(3) Lettre à J. H. Combs. Mais Kittredge ajoute, « Naturellement le *broadside* peut être basé sur un conte populaire.

est bien plus vraisemblable que les poèmes de Browning et de Leigh Hunt ont tiré leur inspiration de la ballade *The Lady and the Fan (Glove)*, ou, en tout cas, ont pour origine un incident célèbre de l'histoire de France (1). A n'en pas douter, le poème de Schiller a la même source. Il se peut que Browning et Leigh Hunt n'aient pas eu connaissance du *folk-song* en question, mais le contraire est tout aussi possible, puisque cette chanson est une variante d'un *broadside* du XVIII^e siècle, *The Faithful Lover* ou *The Hero Rewarded* (2). Et si ce chant remonte au XVIII^e siècle ou à une date antérieure, il est clair qu'il ne tire pas son origine des poèmes dont on a mentionné les auteurs.

Le refrain ou chœur a été délaissé en Amérique dans un grand nombre de chansons d'origine anglaise, et conservé dans d'autres. Des savants, parmi lesquels Sharp pensent que le refrain est un indice indiscutable de l'ancienneté du *folk-song* (3). On ne peut toutefois tirer du refrain d'une chanson aucune règle absolue pour déterminer son ancienneté ou son âge, et le refrain n'a aucune portée sur la détermination des éléments qui sont essentiels au *folk-song*. Certains des *folk-songs* les plus anciens qui survivent n'ont pas de refrain et quelques-uns plus récents en ont. Un détail de ce genre, abandonné au caprice du compositeur ou du chanteur de la chanson, est quelque chose de trop fugace et d'incertain. Des preuves précises en sont fournies par une de nos plus vieilles chansons, *The Frog and the Mouse*, généralement connue aux Etats-Unis sous le titre de *The Frog Went a-Courting*

(1) L'incident à la Cour de François I^{er}, où un capitaine d'infanterie, de Lorge, alla chercher un gant qu'une dame avait jeté dans une fosse aux lions.

(2) *Broadside* ou *stall-ballad* : chanson qui fut imprimée à bon marché et largement répandue au XVII^e siècle.

(3) CECIL J. SHARP, *English Folk-Song*, p. 93.

ou *The Frog's Courtship*. Cette chanson est connue dans les États de l'Union sous des versions diverses et est la plus répandue des chansons traditionnelles qui subsistent dans les pays de langue anglaise. Les unes ont un refrain de forme variée, dans d'autres on répète un vers ou deux de chaque couplet, tandis que d'autres encore n'ont aucun refrain.

Le refrain n'est souvent qu'un galimatias incompréhensible, dépourvu de toute signification et peut se retrouver à la fois dans des chansons sérieuses ou ridicules. Il n'existe aucune preuve qu'à l'origine l'auteur de ballades l'ait employé. Chaque fois qu'un chanteur récite les paroles d'un *folk-song* (ce qui lui est toujours difficile), il omet généralement le refrain où le vers à répéter, ou les deux à la fois. Si on l'invite à chanter la chanson, il ne manque pas d'y rattacher le chœur, si elle en a un. Des quarante-trois chants de Child que j'ai retrouvés, deux seulement ont gardé le refrain : *The Two Sisters* et *The Mermaid*, et il est douteux qu'on puisse appeler de ce nom le refrain du premier. Des vers absurdes et la répétition de certains vers se rencontrent toutefois communément.

Le refrain absurde n'est pas du patois, et on ne doit pas l'assimiler aux éléments idiomatiques du *folk-song*. La main destructrice du temps l'a traité avec moins de pitié que le texte de la chanson lui-même. « Many refrains have become meaningless ; by daily repetition their form has been marred and their substance rendered uncertain. Finally many ballads have lost their original refrains, and have been forced to borrow others, in many cases getting hold of one that did not fit. At length they have ended up with the modern nonsensical refrains, *nonnenino, didaderit*, and the like (1). » Il se peut que les

(1) STEENSTRUP, *The Medieval Popular Ballad*, p. 81 ; traduction de E.-G. Cox.

refrains absurdes n'aient jamais eu de signification, dès leur origine, bien qu'ils aient depuis changé de forme. Il est à supposer que Steenstrup fait allusion aux ballades danoises de son pays, dans lesquelles le refrain est plus universel que dans les *folk-songs* anglais. Il n'y a assurément aucune raison de qualifier les refrains absurdes de « modernes ».

Le langage du « folk-song ».

Au cours de leur transmission orale, datant de plusieurs siècles, les survivances du *folk-song* traditionnel anglais, jetées, comme dans une fournaise, parmi un monde nouveau et une ambiance nouvelle, ont subi des transformations et des altérations linguistiques. De même que la langue parlée par leurs chanteurs, elles ont été plus ou moins adaptées à des conditions nouvelles et changeantes. On peut en général, affirmer que le langage employé par le chanteur des highlands dans ses *folk-songs* est supérieur en diction et en correction grammaticale à celui dont il se sert dans la conversation journalière. Quand il chante un *folk-song*, le highlander a conscience que son langage est en quelque sorte différent de celui de sa conversation courante ; cette remarque est vraie aussi bien de la chanson traditionnelle que de celles qu'il compose lui-même. Assurément, ses deux manières d'exprimer sa pensée révèlent de nombreuses irrégularités de syntaxe et de grammaire, mais son parler ordinaire est plus relâché et plus négligé. La langue du *folk-song* n'est donc pas modelée étroitement sur le langage journalier, du moins en ce qui concerne la région des highlands du Sud (1). Bujeaud a noté la même différence

(1) Voir J.-H. COMBS, *Dialect of the Folk-Song, Dialect Notes*, vol. IV part. V.

dans le *folk-song* français, et il observe : « Le paysan qui parle patois à son ordinaire, le repousse quand il chante (1). » Il y a cependant un patois du *folk-song*, si l'on considère comme tel certaines affectations de langage et certaines expressions communes au genre de la ballade traditionnelle. Les chants des highlands sont remplis de ce patois, en grande partie acquis par tradition, sauf quelques éléments indigènes.

L'examen des variantes de Child insérées dans le présent recueil, et de certaines chansons indigènes américaines comme *Floyd Frazier*, *William Baker*, *John Hardy*, ainsi que de nombreuses autres, révèle peu d'expressions de patois et d'incorrections grammaticales. Si l'on invitait le highlander à raconter le récit de ces chansons, son langage en serait saturé à l'excès.

A part certaines affectations de langage communes au genre de la ballade, on ne peut établir de règles générales pour la diction du *folk-song* des highlands, car le langage du highlander diffère dans toutes les régions du Sud, ainsi que celui des noirs. La prononciation négligée de l'*r*, générale dans le langage des *lowlands* du Sud, est presque inconnue parmi les highlanders et n'apparaît donc pas dans leurs *folk-songs*. Ce défaut est inconnu même des noirs des highlands. La rime et le mètre peuvent être de puissants instruments dans les mains du chanteur de ballades, et causent souvent des variations de sa langue habituelle. Il arrive que les pronoms sont fréquemment omis, et l'on fait rimer *have* avec *brave*. A l'entrée d'un cimetière isolé au sommet d'une montagne du Kentucky, on peut lire ces mots : GOD BLESS THOSE SLEEPS HERE (God bless those who sleep here). La désinence commune *-ing* devient rarement *-in'* dans les *folk-songs* du highlander, bien que cette dernière forme soit commune dans son

(1) BUJEAUD, *Chants populaires des provinces de l'Ouest*, vol. I, p. 7.

langage familier. Même un verbe auxiliaire ou toute autre forme grammaticale peuvent être laissés de côté, si la rime ou la mesure l'exige :

I will tell you of a circumstance
Which happened not very long (ago).

Floyd Frazier.

But the one who lingered near
Was the man they all did fear
Who had (done) the awful deed.

J.-B. Marcum.

Ago et *done* sont omis. Une variante du *Holly Twig* en Virginie contient ces deux vers :

But kisses and guineas I made them fly,
I slipped on my beaver hat, and who was like I ?

On trouve ces deux vers dans une strophe de *Come All You Fair and Tender Ladies* :

The leaves they may wither, the flowers they may die,
Some young man may fool you, as one has fooled I !

Un grand nombre de ces irrégularités sont naturellement dues à la négligence avec laquelle le highlander glisse sur les termes propres, et le pronom *I* en est un bon exemple, à la fois dans les chansons et dans la langue courante. Un chanteur du Tennessee dit dans *The Warfare is Raging* :

O Johnny, O Johnny, I think it's you're unkind,
When I love you better than all other *mankind*.

Et ceci :

I knew her mind was changing,
By the *movements* of her eye.

Ou encore ceci :

Go on at your own *exposition*,
And court whoever you please.

Ou bien :

With sad *limitation* I surely must die.

Ainsi que nous l'avons remarqué autre part, le vocabulaire écossais a pour ainsi dire disparu des survivances des highlands, comme dans les mêmes chansons en Angleterre. Mais les affectations de langage d'origine écossaise et anglaise n'ont aucunement disparu. On les retrouve même transportées dans des chants indigènes américains et ceci fera l'objet d'une discussion ultérieure. Une des plus belles strophes et aussi des plus artistiques de la ballade anglaise est la strophe 5 de la chanson écossaise, *Waly, Waly, Gin Love be Bony*, dont nous reproduisons quatre vers :

But had I wist before I kisst,
That love had been sae ill to win,
I had locked my heart in a case of gowd,
And pinned it with a siller pin (1).

Comparez cette strophe avec la suivante d'une variante du Kentucky de *Come All You Fair and Tender Ladies*, ou *Little Sparrow*, qui est peut-être une variante ancienne de la fameuse chanson écossaise :

I wish I'd known before I courted,
That love had been such a killing crime ;
I'd a-locked my heart with a key of golden,
And tied it down with a silver line.

Que le *folk-song* soit au début et à la fin plein d'expressions conventionnelles et d'affectation, rien ne s'explique

(1) THOMAS PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*.

mieux ; le peuple éprouve toujours de la difficulté à commencer et à terminer une chanson.

L'accent sur la syllabe finale d'un mot qui termine un vers a été en grande partie fidèlement conservé dans les chansons des highlands. L'exemple le plus fréquent est la finale *-ly*, ainsi dans *lovely*, *quickly*, *hasely* (*hastily*), *lady* prononcé (*la-dee*), etc... Les désinences des participes présent et passé sont souvent accentuées ; les plus communes sont *-ed*, *-en*, et *-ing*. Toutefois, la syllabe finale de presque toutes les parties du discours peut se trouver ainsi accentuée. Cette tendance, pour le besoin de la rime ou de la mesure, paraît s'être généralisée dans la ballade anglaise. L'argument de Percy que cette tendance est une tournure de style qui était particulière aux ménétriers, doit être acceptée *cum grano salis* ; les ménétriers l'adoptèrent pour la bonne raison qu'ils n'étaient en rien meilleurs rimeurs que le peuple. Percy cite comme exemples *countrie*, *lady*, *harper*, *singer*, *battel*, *damsel*, *morning*, *loving*. Louise Pound croit que la tendance à accentuer une syllabe finale, représente «traces of the retention of French accent, the language of the upper classes and the court, and there is frequent transference of it to native words like *lady*, *water*, *thousand*, *Douglas*, *London*. (1). » Il n'existe pas de preuves que la pratique d'accentuer les syllabes finales fût générale dans les classes supérieures ou à la cour, et assurément ces classes n'étaient pour pas beaucoup dans la composition des ballades.

BIBLIOGRAPHIE

- THOMAS PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*, Londres, 1765.
CECIL J. SHARP, *English Folk-Song*, Londres, 1907.
W. ROY MACKENZIE, *The Quest of the Ballad*, Princeton University, 1919.

(1) LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, p. 109.

- LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, New-York, 1921.
The Cambridge History of English Literature, Vol. II, cap. xvii.
The Cambridge History of American Literature, Vol. III, cap. xxvii.
H.-M. BELDEN, *Journal of American Folk-Lore*, XXV, n° 95 ; *Publications of the Modern Language Association*, XXX, n° 3 ; *The Sewanee Review*, avril, 1911 ; *Herrig's Archiv*, CXX, 66.
H.-G. SHEARIN, *The Sewanee Review*, juillet, 1911.
W.-A. BRADLEY, *Harper's Magazine*, mai, 1915.
C. ALPHONSO SMITH, *Musical Quarterly*, janvier, 1916.
A.-H. TOLMAN, *Journal of American Folk-Lore*, XXXV, n° 138.
-

CHAPITRE VII

CHANSONS INDIGÈNES D'AMÉRIQUE

Si ce titre a besoin de justification, on doit nécessairement la rechercher dans les *folk-songs* communément appelés américains. Dès le début, nous osons affirmer qu'il existe une ballade indigène américaine, qu'elle doive peu ou beaucoup aux genres du Vieux-Monde. Depuis le début de la colonisation, les circonstances ont été des plus favorables, dans le Nouveau-Monde, pour la production et la propagation du *folk-song*. L'esprit de la ballade anglaise ne s'éteignit pas en Angleterre ni en Ecosse avec l'avènement du XVIII^e siècle ; il continua de vivre dans la ferme isolée, dont les humbles occupants, même de nos jours, font écho à ce qui fut autrefois un puissant instrument pour le divertissement du peuple. Certaines régions de l'Amérique, écartées des centres populeux et industriels, ont conservé l'esprit de la ballade dans le Nouveau-Monde, parce que les habitants de ces régions vivent dans des conditions d'existence analogues à celles qui ont produit la ballade anglaise, et parce que leur manière de vivre et leurs habitudes n'ont guère varié en comparaison du genre de vie mené par leurs ancêtres des XVII^e et XVIII^e siècles. Si une centaine de *folk-songs* identifiés dans le grand recueil de Child ont été retrouvés en Amérique, s'ils jouissent encore d'un crédit considérable dans certaines régions, notamment dans les highlands du Sud, on peut raisonnablement supposer que les chanteurs de ces chansons en composent de nouvelles. En d'autres

termes, on peut dire que nous assistons maintenant à la seconde période de la ballade anglaise, transplantée dans le Nouveau-Monde. Naturellement cet art n'y est pas cultivé sur une aussi grande échelle que dans les Îles Britanniques, mais son existence paraît bien établie. Un certain nombre de chants américains, dira-t-on, sont basés sur de vieux types anglais ou n'en sont que des adaptations. Cela n'infirme en rien notre prétention à un genre de ballade indigène en Amérique. Nous disons que certains *folk-songs* particuliers à la France sont analogues dans leur sujet ou la matière de leur récit, à des chansons d'autres pays de langue romane, mais nous les appelons chansons françaises. Comme nous le démontrons plus tard, il existe une ballade indigène américaine, entièrement distincte de la ballade anglaise.

C'est une erreur de croire que les chansons communément appelées chansons américaines, aient été « importées » ou qu'elles soient toutes des adaptations. L'opinion de Sharp est que les États-Unis ne possèdent pas de *folk-lore* qui leur soit propre, car tout ce qui, à première vue, semble y avoir pris naissance, peut être attribué en fin de compte à quelque autre pays (1). A l'exception des chansons, et pour tout ce qui concerne la population américaine qui n'est ni noire ni indienne, Sharp est dans le vrai. Une masse considérable de *folk-lore* des noirs et des Indiens, y compris leurs chansons, n'est même pas contestée en Amérique. Elle a fait l'objet de nombreuses investigations en Amérique et a donné lieu à un grand nombre de livres, de brochures et d'articles de revues (2).

(1) CECIL J. SHARP, Discours à Chicago, 1915.

(2) Voir THOMAS W. TALLEY, *Negro Folk Rhymes*, The Macmillan Co, New-York, 1922 ; W.-F. ALLEN, C.-P. WARE, L. MCKIM GARRISON, *Slave Songs of the United States*, A. Simpson and Co., New-York, 1867 ; *The Journal of American Folk-Lore*, 1888 —, et d'autres publications ou revues.

Louise Pound se plaît à affirmer qu'un trop grand nombre de chansons américaines ne sont que des adaptations ou des articles d'importation (1). Cependant elle retient et insère dans son recueil vingt-quatre chansons à titre de « chants indigènes ». *Awake, Awake (The Silver Dagger)*, retenu par Miss Pound comme indigène n'est toutefois qu'une chanson anglaise, qu'on trouve dans beaucoup de recueils anglais, tels que *Traditional Ballad Airs* de Christie (I., 225), *Folk-Song of the North East* de Greig (I., art. 54), et *Folk-Songs from Somerset* de C.-J. Sharp et C.L. Marson (n° 99). Parmi les meilleures adaptations connues, on peut citer, comme l'indique Pound, *The Lone Prairie* et *The Dying Cowboy*, qui ont toutes deux une vogue considérable aux États-Unis. Mais leur sujet est tel, qu'on doit les classer parmi les chants américains (2).

C'est une chose toute naturelle de la part des savants qui s'en tiennent à la théorie de l'origine populaire du *folk-song*, que de nier l'existence de la ballade indigène américaine. Admettre que ce genre existe équivaut à nier l'origine populaire. Car si, de nos jours, le procédé de la composition populaire ou par la foule était en vogue, nous en connaîtrions assurément quelque chose. De là le silence des champions de la théorie de l'origine populaire à l'égard des chants indigènes américains ou des chants d'origine plus récente. Phillips Barry, folk-lorist américain d'un certain renom, s'exprime ainsi : « Yet there

(1) LOUISE POUND, *American Ballads and Songs*, Chas. Scribner's Sons, New-York, 1922 ; *Poetic Origins and the Ballad*, The Macmillan Co., New-York, 1921.

(2) Il ne nous a pas paru opportun de faire figurer au présent recueil *Young (Fair) Charlotte*, chanson qui est très discutée par les savants américains. On n'y retrouve aucune caractéristique de la ballade ; le poème fut composé par W.-L. Carter, de Vermont, apparemment en 1833. On n'a découvert aucune variante de cette chanson, et elle peut difficilement prétendre au titre de *folk-song*.

is a certain proportion (of the abundance of folk-song now circulating in America) which is of our soil. The value of this small proportion, though of meagre worth when judged by literary standards and contrasted with *Earl Brand* or *King Estmere*, — beside which it may well seem but trivial stuff, — is great when approached from the viewpoint of the seeker after truth, by reason of the light it sheds on the process by which ballads come to be (1). » Ces lignes ont été écrites en 1909, avant que l'existence et la circulation d'un grand nombre de chansons indigènes américaines ne fussent généralement connues ; d'où l'expression : « small proportion ». Le professeur H.-M. Belden, de l'Université du Missouri, exprime des vues analogues touchant l'existence d'une ballade indigène américaine : « Besides the representatives of Old World balladry so far considered, there is a considerable number of what may fairly be described as American ballads. Some of them, to be sure, are plainly derived or adapted from British vulgar ballads, but they have been so far made over as to have acquired a perceptibly American coloring » (2). Le professeur J.-A. Lomax, de l'Université du Texas, affirme avec autorité qu'il y a une masse considérable de chansons populaires indigènes dans la partie ouest des États-Unis, principalement dans les États du Texas, de l'Arizona et du Nouveau-Mexique (3). Lomax a recueilli de nombreuses chansons indigènes appartenant aux cowboys des États-Unis et du Canada, aux travailleurs du rail, aux schlitteurs ou bûcherons, aux bateliers, aux mineurs, aux soldats, aux marins et aux noirs (4).

(1) PHILLIPS BARRY, *Journal of American Folk-Lore*, XXII, 3.

(2) H.-M. BELDEN, *Journal of American Folk-Lore*, XXV, 12.

(3) J.-A. LOMAX, *The Sewanee Review*, XIX, 1.

(4) Voir également du professeur LOMAX, *Cowboy Songs*, The Macmillan Co., New-York, 1918.

Il existe donc une ballade indigène américaine, bien que ses meilleurs spécimens ne puissent facilement soutenir la comparaison avec ceux de « l'âge de la ballade » dans les Iles Britanniques. Les circonstances ne se sont pas montrées favorables à une comparaison de ce genre, ni à la composition de chansons du genre « héroïque ». Le héros de *The Virginian* d'Owen Wister chante soixante-trois couplets de *My Lulu Girl* dans le Montana. La répartition et la circulation du *folk-song* indigène américain varient suivant les circonstances sociales et les conditions d'isolement, d'occupation, etc. Dans le chapitre intitulé *La recherche des chansons populaires*, il a été fait mention des genres de chansons dont la composition est en cours de nos jours ; à la liste qui en a été donnée on peut ajouter quelques détails géographiques touchant leur répartition : les highlands du Sud, les plaines de l'Ouest, du Sud-Ouest et du Nord-Ouest et les régions où il y a encore des terres libres, y compris certaines parties des États suivants : le Texas, l'Oklahoma, l'Arizona, le Nouveau-Mexique, les deux Dakotas, le Montana et ailleurs ; les forêts du Maine et du Nord-Ouest et les régions où l'industrie du bois est prospère (1) ; les cours d'eaux des États-Unis, partout où on les emploie pour flotter les bois jusque sur les marchés, surtout dans les régions montagneuses ; tout le Sud en général, partout où on trouve l'élément noir, surtout en dehors des grandes villes ; les monts Ozark, dans l'Arkansas et le Missouri. Les monts Ozark constituent pour l'amateur de *folk-song* un champ encore presque inexploré jusqu'à nos jours. Ils représentent une région de l'Amérique, analogue sous beaucoup de rapports aux highlands du Sud.

Si l'on groupe les chants indigènes américains respec-

(1) Voir *Ballads of the Maine Lumberjacks*, par ROLAND P. GRAY, The Harvard University Press, 1924.

tivement aux périodes de l'histoire de l'Amérique, ils se partagent en deux divisions : les chants de la période coloniale et ceux de la période nationale. La première période a peu d'importance, n'ayant produit qu'un petit nombre de chansons qui nous soient parvenues au titre de *folk-songs*. Cette période a pu cependant être féconde en chansons, mais dans ce cas, elles n'ont sans doute pas survécu à la génération qui les a vues naître. Il est possible que les guerres contre les Indiens, la guerre avec la France et avec les Indiens (1754-1763), et la Révolution, aient mis en relief pour un temps, une masse importante de *folk-songs* américains ; quelques-uns ont survécu et se chantent çà et là dans le pays. Les deux chants les plus répandus que la période de colonisation nous ait transmis sont *Springfield Mountain* et *The Pretty Maumee (Mohee)* ; le premier date d'environ 1761 et est un des rares chants indigènes de la Nouvelle-Angleterre. Le second raconte une histoire d'amour entre une jeune Indienne et un colon. Son histoire est vague et on ne sait rien de son origine et de son antiquité. Ces deux chansons se chantent dans presque toutes les parties des États-Unis. *Brave Wolfe* date de la Guerre Franco-indienne (1754-63), et décrit la bataille de Québec, dans laquelle les généraux Wolfe et Montcalm sont tous deux mortellement blessés. Dans la Virginie Occidentale, on a entendus les enfants des écoles chanter cette chanson sur l'air de *Yankee Doodle*. Le professeur Mackenzie prétend que tous les paysans du Canada en possèdent une variante (1). Mais on ne retrouve dans ce chant ni l'esprit ni le style de la ballade. *Paul Jones*, chanson sur le redoutable héros naval, est un produit de la Révolution, et ainsi que Phillips Barry l'a montré, est bien connue aussi des chanteurs populaires anglais.

(1) W. ROY, MACKENZIE, *The Quest of the Ballad*, p. 3.

Le *folk-song* indigène américain revêt une forme et un caractère mieux définis au *xix^e* siècle, du fait que nous sommes en mesure de l'étudier d'après des spécimens authentiques et répandus parmi le peuple. De cette masse hétérogène de chansons, au moins deux conclusions se dégagent : la première, c'est que les États-Unis peuvent prétendre à l'existence d'une ballade qui leur est propre ; la seconde, c'est que des chansons dont l'histoire vit dans la mémoire de ceux qui les chantent, peuvent aider à éclaircir le mystère (si tant est qu'il existe) de la méthode de la composition des *folk-songs*. Il en résulte que certaines théories du temps passé sont destinées à devenir désuètes et insoutenables.

En quoi ces chansons indigènes américaines diffèrent-elles par leur structure et leur sujet de la ballade anglaise du passé ? Et quelles sont parmi elles les plus explicitement américaines ? Un coup d'œil rapide sur les chansons du genre narratif révèle tout d'abord une transition radicale en ce qui concerne leur sujet ; c'est la conséquence d'une société qui ne connaît plus ni rois, ni reines, ni personnages royaux et nobles, ni esprits, ni lutins, ni le merveilleux, etc. A ces motifs se sont substitués un grand nombre de thèmes qui touchent de plus près le peuple et les conditions dans lesquelles il vit. Les chansons de bandits, d'assassins ont la même vogue considérable qu'elles avaient dans les Iles Britanniques. La chanson lyrique ou d'amour, comme on doit bien s'y attendre, n'a pas changé foncièrement dans son sujet. A l'exception des chants des noirs et des Indiens, les chants indigènes américains n'ont pas dans leur structure subi de changements perceptibles qui les différencient des types anglais. Ça et là des expressions maniérées, des vers et des couplets propres à toutes chansons, se sont glissés, mais on ne peut dire que ce soit un trait caractéristique des chansons indigènes. Deux strophes fameuses de *The*

Lass of Roch Royal ont été incorporées à *John Hardy*, *The Brown-Eyed Boy*, et à quelques autres. Un chanteur des highlands a inséré dans *I'm Going to Join the Army* deux beaux couplets de *Jack Went a-Sailing (Jackie Row)*. Le début familier « Come all ye » se retrouve dans un grand nombre de chansons. Le « all » explétif, si commun dans la ballade anglaise, caractérise beaucoup de chansons des highlands, par exemple : « All in the merry month of May » ; « A bottle of wine all in my hands » ; « He picked her up all in his arms ». La mer, qui rappelle de façon si vivante les ancêtres du highlander, s'est glissée dans beaucoup de chansons, causant parfois des anachronismes ridicules ou déplacés. Dans une variante de *John Hardy* dont le héros est un noir et est pendu pour meurtre dans la Virginie Occidentale, le père du criminel traverse « the deep blue sea » pour le faire sortir de prison sous caution !

Sous certains rapports, les chansons des plaines ou *cowboy songs* sont celles qui portent l'empreinte américaine la mieux marquée. Elles sont généralement exemptes des expressions affectées des chansons anglaises, sont franchement personnelles, contiennent peu d'éléments romanesques et sentimentaux, reflètent la vie solitaire de l'homme des plaines et présentent une analyse assez complète de l'état d'esprit du cowboy. Aucun auteur de *folk-song* depuis l'époque primitive de la ballade, n'a épanché son âme de façon plus personnelle que ce détenteur d'un « Government claim » dans l'Okla-homa :

Ernest Smith is my name, an old bachelor I am,
I'm keeping old batch (1) on an immigrant plan*;
You'll find me out West on the highroad to fame,
A-starving to death on a Government claim (2).

(1) Keep batch : mener la vie de garçon.

(2) Government claim : étendue de terres réclamées par le colon,

How happy I am when I crawl into bed,
The rattlesnake rattling a tune at my head ;
The shy little centipede crew of all fears
Creeps over my shoulders and into my ears.

The Government Claim.

Les chansons des plaines offrent une grande variété de sujets, qui se rattachent à la dure condition du *cow-puncher*, à son existence solitaire, à ses difficultés et à ses ennuis, à la routine journalière de sa vie, à sa mère, sa sœur ou sa fiancée, à ses différends avec l'autorité constituée avec laquelle il se trouve parfois en conflit dans les villes des confins où il lui arrive de s'enivrer ; à ses pensées sur la mort et l'au-delà, causées par sa solitude ; à ses boutades sur certains caractères topographiques défavorables, sur le climat, les animaux, les insectes du Sud-Ouest ; à ses pensées, quand il suit la piste interminable pour conduire du bétail au marché ou au pâturage ; à la Révolution du Texas, à la guerre du Mexique et aux difficultés que rencontrent les « Texas Rangers » avec les Mexicains le long du Rio Grande (1).

Très peu de *folk-songs* traditionnels se sont glissés dans le répertoire du cowboy et ceux-ci furent sans doute apportés dans l'Ouest par des Méridionaux devenus *cowpunchers*. Il est peu vraisemblable qu'ils y furent importés par des descendants de la noblesse anglaise qui de temps à autre menaient la vie de cowboys. Assurément la chanson du cowboy qui est d'ailleurs dans son genre, essentiellement américaine, ne supporte pas favorablement la comparaison avec le *folk-song* anglais. Le

qui obtient un droit de propriété après y avoir vécu un certain nombre d'années et observé certaines autres conditions.

(1) C'est un miracle que Buffalo Bill n'ait pas inspiré quelques *folk-songs*. Sa réputation est cependant mondiale comme le plus célèbre éclaireur contre les Indiens, chasseur de buffles et pionnier de l'histoire américaine.

style de la plupart de ces chansons n'a rien de distingué et leur composition est souvent grossière. Lomax les qualifie de « raw collops slashed from the rump of nature (1). » Car l'homme des plaines ne semble pas avoir hérité des traditions du *folk-song*, communes au highlander du Sud, et se trouvant ainsi privé de cet héritage, il doit trouver uniquement en lui-même et dans sa routine journalière la matière de ses chansons. Il n'y a pas lieu de s'étonner alors que ses chansons soient concentrées autour de sa personne et de ses états d'âme. Dans un sens, la vie du cowboy, cette figure pittoresque et romantique de l'histoire de l'Amérique, abonde en incidents et en sensations diverses. Il aime l'aventure, se montre chevaleresque, hospitalier, calme et avec son caractère taciturne, affronte les sables brûlants du désert, la chaleur, le froid, la pluie (toutes les fois que le ciel lui en envoie !); toujours en escarmouche sur la ligne de feu, son tir est rapide et précis, sa vie faite de toutes sortes de privations, et il sait mourir face à l'ennemi. Ce cavalier intrépide a été le facteur le plus puissant de la colonisation de l'Ouest et du Sud-Ouest. Ses chansons exhalent ses plaintes sur ses misères, et cependant il reste fier de son métier de cowboy :

Abraham migrated in search of a range,
And when water was scarce he wanted a change ;
Old Isaac owned cattle in charge of Esau,
And Jacob punched cows for his father-in-law.

The Cowboy.

La période qui s'est montrée fertile en chansons des

(1) Le recueil de *Cowboy Songs* du professeur Lomax comprend cent cinquante-trois chansons dont la grande majorité sont des chants indigènes américains ; d'aucuns sont des adaptations d'autres chansons ou poèmes, tandis que certains sont de toute évidence des gazettes rimées des journaux.

plaines fut la dernière moitié du siècle dernier, vers le début du grand mouvement des pionniers vers l'Ouest. Mais de nombreuses chansons de cowboys ont dû être composées à une date rapprochée de la Révolution du Texas (1835-45), au cours de laquelle le Texas s'affranchit du Mexique. Un certain nombre de chansons précèdent même cette période, car des pionniers et des aventuriers errants avaient commencé à peupler la région au nord du Rio Grande, peu de temps après le rachat de la Louisiane (1803) (1).

Les highlanders ont adopté un nombre considérable de chansons ayant appartenu aux noirs ou en provenant. Quelques-unes de ces chansons sont depuis longtemps courantes dans les highlands, depuis une époque antérieure à la Guerre Civile, et renferment des chansons pour banjo, des airs ridicules, en outre de chants religieux. Depuis la Guerre Civile, une quantité de chansons sur les travaux des noirs se sont glissées dans les highlands, particulièrement les chansons bien connues, *John Hardy*, *John Henry*, *The Yew-Pine Mountain*, *Frankie*, *Lynchburg Town*, *The Kicking Mule*, *Turkey in the Straw*, et d'autres encore. Généralement le *folk-song* des noirs, même dans sa meilleure forme, ne rappelle que de loin la vraie ballade. *John Hardy* est presque la seule exception et il est possible que les traits distinctifs de la ballade qu'on y rencontre soient le résultat d'une adaptation par les blancs. Le noir ne connaît pas le *folk-song* traditionnel et il est rare que ses expressions maniérées tombent sous son observation. Les nègres ont adopté un très petit nombre des chants traditionnels des blancs ; parmi ceux-ci, on peut citer : *The Maid Freed from the Gallows* (Virginie), *The Frog and the Mouse*, *Little Pink*, *Jesse*

(1) Ce n'est pas dans les romans au rabais ni dans les films sensationnels à bon marché qu'on doit chercher le portrait du vrai cowboy, mais plutôt dans les contes d'Emerson Hough et de Zane Gray.

James, et des chansons de bandits et du rail. Ni *John Hardy*, ni *John Henry* (*The Steel-Driving Man*) n'ont pris leur origine parmi les blancs. Elles ne sont pas davantage deux variantes de la même chanson. Les documents judiciaires du sud de la Virginie Occidentale démontrent que Hardy était nègre. Le récit dans *John Henry* est entièrement différent, Henry perdant la vie dans un effort pour lutter avec une foreuse à vapeur sur la voie ferrée. Lui aussi était nègre. Les deux chansons se trouvent être d'une structure analogue et sont sans conteste l'œuvre de noirs. *The Yew-Pine Mountain* est un rejeton de *John Henry*. Il n'existe pas de preuves que *Jesse James* ait été composé par les noirs ; il appartient probablement au *Central West*, le champ d'action du Robin Hood moderne.

Quelque valeur que l'on accorde aux chants des noirs dans une étude sur le *folk-song*, non seulement en ce qui concerne son origine, mais aussi pour la lumière dont ils éclairent le caractère et la mentalité du nègre, ils peuvent difficilement soutenir la comparaison avec les chansons des blancs. Le noir n'est certainement pas un représentant moyen de ce que nous nous plaçons à appeler la période de la ballade en Amérique. Ses facultés mentales ne sont pas en rapport avec l'importance que certains savants lui ont accordée. Pendant deux siècles et demi il a vécu sous l'esclavage des blancs, et cependant aucune voix ne s'est élevée sous forme de chansons ou de poèmes pour commémorer sa longue servitude ou protester contre elle ; au contraire, il semble louer ses maîtres dans ses chansons ! Les écrits en vers et en prose qui traitent de ces sujets sont l'œuvre d'abolitionnistes du Nord et datent de la période antérieure et contemporaine à la Guerre Civile (1). Des chansons nègres authen-

(1) *La Case de l'Oncle Tom*, par HARRIET BEECHER STOWE, pein-

tiques ont été souvent confondues avec des chansons de comédiens et de bateliers maquillés en noirs, ou ont donné lieu de leur part à des variantes absurdes. Après la Guerre Civile, la musique et le chant des noirs furent sérieusement altérés par les œuvres de compositeurs et d'éditeurs de publications à bon marché. Avec l'émancipation des noirs (1863), leur *folk-lore* subit une crise décisive. A cette époque, une masse considérable de chansons d'esclaves circulaient ; de nos jours, on en entend à peine quelques-unes. La région avoisinant la Nouvelle-Orléans a produit un genre étrange de chansons dans un dialecte qui n'est ni français ni nègre, mais un mélange des deux.

Les chansons indigènes américaines qui jouissent de la plus grande vogue, sont peut-être celles qui ont trait aux bandits, aux hors-la-loi, et aux criminels. Ce genre plaît à une population encore peu affinée sous beaucoup de rapports, et qui rend encore hommage à la force brutale et aux prouesses physiques. Les chansons de ce genre sont très populaires parmi les classes qui chantent ou composent des *folk-songs* en Amérique. Les chansons des highlanders, insérées au présent recueil, portent témoignage de leur popularité et de leur vogue dans cette région. D'autres n'y figurent pas, mais sont aussi chantées dans les highlands ; ce sont : *Jack Donohoo*, *McAfee's Confession*, *Sam Bass*, *Bonny Black Bess*, *Turpin and the Lawyer*. *Captain Kidd* est encore chanté par endroits ; c'est une des rares chansons qui aient survécu de l'époque de la colonisation et qui raconte l'arrestation, le jugement et la condamnation à Londres (1701) du hardi pirate.

Il peut paraître étrange qu'aucun cycle de chansons ne se soit développé autour de Jesse James, qui est peut-

ture grossièrement inexacte de la période d'esclavage antérieure à la guerre civile ; les poèmes de Whittier, etc.

être le bandit le plus notoire depuis les temps de Robin Hood. Des savants américains estiment que ce cycle existe dans la Caroline du Nord et ailleurs, mais on n'a pas rassemblé assez de documents pour justifier cette supposition. Les chansons qui ont été composées sur le bandit sont toutes analogues, racontent les mêmes incidents et tirent sans doute leur origine de quelque original unique. Elles ont peu de traits communs, quant au style du *folk-song*, etc., avec les poèmes de *Robin Hood*, et glorifient généralement le fameux bandit. Il se peut que *Jesse James* soit l'œuvre des noirs, mais on ne peut l'affirmer ; d'ailleurs, la rime léonine qu'on retrouve à travers toute la chanson est un artifice poétique trop raffiné pour les œuvres nègres. James naquit dans la Caroline du Nord ; il « opéra » principalement dans le Centre Ouest après la Guerre Civile ; sa spécialité était l'attaque des trains et des banques. C'était un homme intrépide, un tireur rapide et précis, et il possédait quelques-unes des qualités attribuées à Robin Hood : l'esprit chevaleresque, la politesse, et la bonté à l'égard des malheureux, surtout les femmes. Sa carrière peut aider à éclaircir le mystère de l'existence de Robin Hood, en tant qu'être réel ou caractère de légende. Les historiens et les chroniqueurs ne font pas mention des bandits et des hors-la-loi dans leurs ouvrages ou leurs observations ; autrement, Robin Hood pourrait être une conception plus tangible. L'étendue de ses opérations était trop vaste pour demeurer purement imaginaire dans l'esprit du peuple. *Jesse James* a été si populaire qu'il a servi de modèle à d'autres chansons, particulièrement *J. B. Marcum*.

Presque toutes les chansons de bandits sont empreintes d'un sentiment de sympathie pour l'homme qui a enfreint les droits et les lois de ses semblables ou de son pays. C'est un fait remarquable que cette sympathie pour le criminel ou pour sa femme et ses enfants, même lorsque

ses fautes sont de la pire espèce. Mais cette attitude ne doit pas être interprétée dans le sens que le compositeur de la chanson a moins de respect que les autres pour les lois de son pays ou pour les droits de ses compatriotes, et que sa sympathie va au bandit, uniquement parce que ce dernier a enfreint la loi ou résisté à son arrestation. Cette attitude n'offre rien de nouveau dans la société ni dans l'histoire des haines sociales et du *folk-song*. Le paysan corse a maintes fois recueilli sous son toit le bandit et le criminel par vengeance, et les poèmes de *Robin Hood* montrent de toute évidence que le bandit audacieux de Sherwood Forest jouissait dans les rangs du peuple d'une sympathie considérable. Jusqu'à ces dernières années, le highlander du Sud offrait volontiers asile et protection à celui qui cherchait à se dérober à la justice. Cette sympathie peut sembler singulière, mais elle s'explique par l'admiration que ressent le commun du peuple pour l'homme qui se trouve en présence de difficultés, pour sa hardiesse et ses exploits, pour les hasards dangereux qu'il doit affronter, sans toutefois qu'on passe le pardon sur ses actes criminels. Dans les highlands du Sud, il est rare qu'un homme soit pendu ou exécuté pour meurtre ; il s'en tire généralement avec quelques années de prison. Le vol est considéré comme un crime égal au meurtre, et même plus infamant ; c'est un écho de plus du xvi^e siècle. La plupart des chansons de bandits et de prisonniers, de même que beaucoup d'autres, dont le drame forme le fond, se terminent par un ou deux couplets de réflexions morales, de la part du condamné ou à son sujet. Ces couplets sont plus caractéristiques des chansons américaines que des genres anglais et représentent la transition du type purement impersonnel au type personnel du *folk-song*.

Les détails grotesques et vulgaires ne manquent pas dans les chansons américaines, et les mêmes caractères

se retrouvent dans la plupart des chansons anglaises qui ont survécu. Beaucoup de chants indigènes sont trop obscènes pour être imprimés. Ils échappent habituellement aux chercheurs, parce que le chanteur n'aime pas à les réciter ou à les chanter devant des étrangers. La violence est un trait aussi commun aux chansons américaines qu'aux chansons traditionnelles anglaises ; car, s'il est une chose propice au *folk-song*, c'est l'incident tragique, et plus l'incident est tragique plus il a de chance de servir à la composition d'une chanson ; ce fait se trouve démontré par les chansons du présent recueil.

On trouve répandu dans le répertoire du highlander un fouillis interminable de chansons qui défient la classification et auxquelles on a fait allusion en maints endroits de ce travail. Parmi elles se détache une masse considérable de chansons composées par des joueurs et des prisonniers, ou à leur sujet. Elles sont hautement personnelles ; certaines ne contiennent même pas de récit, tandis que d'autres sont narratives. *The Gambler* et *Wild Bill Jones* en sont des exemples. L'action dans *John Hardy* se déroule à une table de jeu dans une salle de cabaret. La plupart de ces chansons ont été composées et se chantent pour faire passer le temps et peuvent difficilement se classer comme *folk-songs* ; elles relèvent du banjo ou du violon. La distillation clandestine (*moon-shining*) est une affaire tellement prospère, qu'il y a lieu de s'étonner qu'elle n'ait pas donné naissance dans les highlands, et ailleurs à une masse de chansons caractéristiques de cette occupation. *Groun'-Hog* est une chanson pour banjo, qui raconte avec une naïveté charmante l'histoire d'une chasse excitante à la marmotte. La chanson repose sur des faits réels et parvient à la longueur formidable de quarante-quatre couplets, assurément le thème et la matière d'un poème épique imposant, si l'incident s'était passé aux temps primitifs !

Depuis quelques années, la chanson simple du highlander attire l'attention des romanciers et des poètes connus d'Amérique. Mr William A. Bradley a écrit des vers charmants où l'on retrouve l'esprit et le style des chansons des highlands (1). Miss Lucy Furman dans *Mothering on Perilous* a écrit un poème narratif dans le style de la ballade, intitulé *Blant's Revengement*. *Sourwood Mountain*, l'hymne national du joueur de violon des highlands du Sud, chanson que Mr Bradley imite de façon si parfaite, figure dans l'un des contes du célèbre romancier John Fox, Jr ; dans ce conte, un groupe de marins des highlands chantent la chanson avec l'accompagnement du violon au moment où ils franchissent un pont, sur un radeau de bois flottants, à Frankfort, capitale du Kentucky. *Houn'-Dog* rappelle la campagne présidentielle de 1912, au cours de laquelle les partisans de Champ Clark adoptèrent cette chanson et la chantèrent par tout le pays. C'est une chanson indigène du Sud.

BIBLIOGRAPHIE

- JOHN A. LOMAX, *Cowboy Songs and other Frontier Ballads*, New-York, 1916 ; *Cowboy Songs*, New-York, 1918 ; *Songs of the Cattle Trail*, New-York ; *The Sewanee Review*, XIX.
- LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, New-York, 1921
American Ballads and Songs, New-York, 1922.
- Thomas W. Talley, *Negro Folk Rhymes*, New-York, 1922.
- ROLAND P. GRAY, *Songs and Ballads of the Maine Lumberjacks*, Harvard University, 1924.
- The Cambridge History of American Literature*, vol. II, cap. xxvii.
- PHILLIPS BARRY, *Journal of American Folk-Lore*, XXII, n^{os} 83, 86.
- H.-M. BELDEN, *Journal of American Folk-Lore*, XXV, n^o 95.
- W.-A. BRADLEY, *Harper's Magazine*, mai, 1915.

(1) WILLIAM A. BRADLEY, *Singing Carr, and Other Song-Ballads of the Cumberland*, New-York, 1918 ; *Old Christmas and Other Kentucky Tales in Verse*, New-York.

CHAPITRE VIII

LA DISPARITION DU FOLK-SONG

Le peuple, dont les ballades ont soulevé tant de controverses touchant leur origine, est soumis à un degré plus ou moins grand, à une sorte de loi d'évolution dans ses conditions sociales aussi bien que dans son éthique. Sa littérature même, toute florissante qu'elle ait pu être à une certaine période dans le complet épanouissement de sa circulation populaire et orale, doit tomber dans l'oubli pour faire place à des idées, à des coutumes, à des chansons plus modernes, en un mot, à une culture nouvelle. On a dit que le peuple ne s'écarte jamais de l'art, des traditions et de l'étiquette qu'il connaît (1). Le peuple a évolué dans les Iles Britanniques, quant à certaines de ses traditions, quand l'âge de la ballade fut sur le déclin. Il a évolué, quand il a rejeté la plupart de ses croyances populaires et de ses coutumes. Le peuple ne cesse de changer, aussi sûrement que les styles, et continuera d'être soumis à la loi de l'évolution en toutes circonstances de temps et de lieu. Le rempart le plus solide du peuple n'est qu'une faible défense contre les assauts de la civilisation, qui le plus souvent ne montre qu'un respect bien médiocre pour le peuple et ses traditions.

Il ne faut pas comprendre par là que la composition et le chant des ballades soient des arts disparus dans les

(1) LOUISE POUND, *American Ballads and Songs*, p. xvi

pays de langue anglaise, mais plutôt que les auteurs et les chanteurs sont en train de préparer leur chant du cygne, qu'on entendra sûrement chanter dans quelques décades, du moins parmi les highlanders du Sud des États-Unis. Que la « culture » du peuple dans ces régions soit une chose plus souhaitable que la civilisation ou non, c'est un fait que l'avant-garde de la civilisation fait reculer lentement les défenseurs de la « folk-culture ». L'esprit de la ballade n'est pas éteint, mais se meurt lentement. Les instincts et les sentiments qu'il représente sont assurément aussi immortels que la romance elle-même, mais, dans notre siècle raisonneur, leur mode d'expression, le *folk-song* soutient une lutte désespérée dans ses derniers retranchements. La science, avec toutes les ramifications qu'elle peut comprendre, dévore comme un vautour les réserves du peuple, traînant sa Diane de son char, chassant son hamadryade de ses forêts, arrachant ses naïades à ses fleuves et ses lutins aux pelouses verdoyantes.

Nous nous proposons d'examiner ici quelques-unes des raisons qui nous paraissent contribuer le plus puissamment à la disparition du *folk-song* dans les highlands du Sud des États-Unis. D'autres régions ont déjà vu disparaître à tout jamais le *folk-song* du genre traditionnel. Il est vrai de dire que de temps à autre des survivances, provenant d'autres régions que les highlands, se trouvent être publiées, notamment dans le *Journal of American Folk-Lore* ; mais ce sont de maigres échos d'un âge disparu, des chansons qui ne vivent çà et là que dans la mémoire individuelle, mais que la généralité du peuple de ces régions ne connaît ni ne chante assurément pas. Le chant traditionnel du genre Child a presque disparu dans l'Ouest Central et est à peine connu dans les États de l'Ouest. Partout où on le découvre dans ces régions, ce n'est qu'une pitoyable réplique de sa forme primitive. Le cowboy ne le chante pas couramment, et quand il le

fait, il lui inflige des tortures et des injures indicibles (1).

Les raisons de la disparition du *folk-song* sont nombreuses et ne peuvent se justifier par de simples affirmations, telles que : « Le peuple oublie ses traditions », et autres semblables. On doit donner à cette généralisation une explication plus détaillée. La ballade a été accusée du défaut impardonnable de manquer de qualités littéraires (2). Ce jugement n'a aucune portée sur le degré de longévité du *folk-song*. « L'invention de l'imprimerie a sonné le glas de la ballade. » Mais cela dépend des circonstances de lieu.

En général, on peut dire que les raisons de la disparition du *folk-song* à notre époque sont analogues à celles qui ont déterminé son déclin dans les Iles Britanniques : l'avènement de la civilisation et du commerce. A mesure que le highlander est amené à faire des études, il devient honteux de ses *folk-songs* qu'il considère comme surannés, à l'instar de beaucoup d'autres de ses traditions. Toutes les fois que le jeune highlander franchit les portes du « college » ou de l'Université, il laisse dehors son « batch of ballads » et ne songe jamais à le reprendre à sa sortie. M^r Carey Woofter, infatigable chercheur de *folk-song* dans la Virginie Occidentale, raconte comment un étudiant fit un jour la remarque que son grand-père connaissait « heaps of those old things, and he makes us ashamed by wanting to sing them when we have company ». Telle est l'attitude du jeune étudiant à l'égard de ses traditions dans toutes les parties des highlands. Dans les milieux raffinés où il se trouve transporté, il prend goût à la musique et aux chansons modernes, et se demande com-

(1) Voir JOHN A. LOMAX, *Cowboy Songs*; ce recueil de cent cinquante-trois chansons ne renferme qu'une seule chanson de Child, *The Farmer's Curst Wife*, sous le titre de *The Old Man Under the Hill*, p. 110, qui n'est que l'ombre de sa forme primitive.

(2) F.-E. BRYANT, *A History of English Balladry*.

ment lui et sa famille ont jamais pu chanter le *folk-song*.

Mais le « college » et l'Université ne sont pas les seuls établissements d'instruction qui luttent inconsciemment contre la propagation du *folk-song* (1). Même les établissements scolaires des highlands, qu'ils soient des collèges ou des lycées, ou des écoles confessionnelles, sont presque sans exception des ennemis jurés du *folk-song*. La seule raison en est que les chansons du peuple ne font pas partie de la « culture », parce qu'elles ne figurent pas aux programmes pédagogiques d'un système d'éducation démodé. Quoi qu'on puisse dire en faveur de l'instruction, chaque appel de la cloche, même dans les écoles isolées de la campagne, écarte d'autant la jeunesse des deux sexes des highlands des traditions de son peuple. Je pourrais citer des agglomérations dépourvues autrefois d'écoles, et où récemment des écoles ont été installées ; aujourd'hui on n'y entend plus un seul *folk-song*. Le maître d'école des villages des highlands ne veut entendre parler d'aucun des *folk-songs* ; dans son austère dignité, il les considère comme impies.

Non seulement le commerce et les industries déposèdent le highlander simple et confiant, de ses propriétés et de ses biens terrestres, mais ils tendent aussi à chasser le *folk-song* d'un refuge où il se sentait autrefois en sécurité. Un des fléaux de la civilisation qui envahit peu à peu ce peuple simple et naïf, est que son avant-garde est formée d'individus sans scrupules qui n'ont aucune préoccupation du bien-être des gens qu'ils dépouillent et déposèdent. Ces chacals de la civilisation abusent de la confiance du montagnard, le corrompent même en mainte circonstance et s'emparent de ses bois, de son charbon et de ses richesses minérales, sans lui reconnaître le droit

(1) En fait, quelques établissements font, depuis peu, un sérieux effort pour conserver la littérature du peuple.

de réclamer sa part dans le développement des ressources de ses montagnes natives. Mainte agglomération, composée autrefois de gens simples, qui prenaient plaisir aux joies modestes de leurs chansons, entend depuis plusieurs années le bruit sourd de la mine sur les coteaux, les notes aiguës du sifflet des usines, le ronflement des hauts-fourneaux et le roulement de la locomotive répercuté dans les vallées des highlands. Ces choses ne peuvent avoir qu'une signification pour le *folk-song* : sa ruine. Il se retire devant leur avance, et ne revient jamais, sauf sous forme de chanson d'un genre très inférieur, les chansons des noirs ou des travailleurs du rail. Heureusement les vastes étendues des highlands du Sud ne sont pas encore dans les griffes du commerce. Quand, dans quelques générations, le fait sera accompli, la ruine de la ballade sera complète dans les highlands.

L'Eglise Primitive Baptiste, une des sectes religieuses les plus anciennes des États-Unis, est l'ennemie la plus mortelle du *folk-song*. Cette institution n'admet aucune littérature profane, orale ou écrite, et a depuis longtemps excommunié le *folk-song*. Son antipathie a été mentionnée dans un chapitre précédent, *la Recherche du folk-song*. Il arrive souvent que le meilleur chanteur de *folk-song* devient l'affilié le plus loyal et le plus strict de cette église, et plus son attachement y est grand, plus grand aussi son renoncement à ses anciens *penates*. Quels mobiles le font agir ainsi ? Il ne s'en rend pas un compte exact, mais de même que le violon et l'artiste, « those old things must be the very works of the devil ». D'où la transition du *Daemon Lover* et de *Bonny Barbara Allan*, patrimoine hautement respectable légué par ses ancêtres, aux sombres et rigides jérémiades des hymnes de son église. Une fois, un highlander, célèbre par son talent de violoniste et de chanteur de ballades, décida de s'affilier à l'église. Il s'était fait une réputation de jouer

sur le violon l'air fameux dans tous les highlands de *Sourwood Mountain*. Lors de son baptême (par immersion), un humoriste de l'endroit s'assit sur la berge du ruisseau et, au moment où le néophyte disparaissait dans l'eau, s'écria : « Adieu *Sourwood Mountain* ! » Notre facétieux ne croyait pas dire aussi vrai, car le joueur de violon, autrefois célèbre, émergea de l'onde avec l'hymne familier : *Been a Long Time Traveling Here Below* sur les lèvres ! Une vieille femme « had prayed to the Lord to take them fool songs, out of her mind ». Encore une autre disait : « I ain't (have not) got no time to be studyin' 'bout them old songs, an' don't know none of 'em nohow. »

C'est un fait remarquable que cette secte des highlands, tout en proscrivant le *folk-song*, autorise librement les rondes traditionnelles des enfants. Ceux-ci ont la permission de chanter et de danser, et de se livrer à loisir à des jeux accompagnés de chants et de danses. Mais les grandes personnes, une fois affiliées à l'église, doivent renoncer au chant du *folk-song* et à la danse. En dérision de cette interdiction, un couplet d'une ronde des highlands s'exprime ainsi :

Take a lady by her hand,
Lead her like a pigeon,
Make her dance the « Weevily Wheat » (1),
She loses her religion.

Dans les highlands, les enfants n'appartiennent pas à l'église. La congrégation est presque entièrement composée de ceux qui ont atteint ou dépassé l'âge moyen de la vie. L'Eglise Primitive Baptiste est l'église du high-

(1) La célèbre ronde écossaise, *Charlie*.

lander, bien que tous les highlanders n'y soient pas affiliés. Aucun instrument de musique n'accompagne ses cérémonies (1).

Les anathèmes lancés par l'église contre le *folk-song* visent également le « ménestrel » des highlands, ce joueur de violon ou de banjo qui court les chemins et vit d'expédients à la recherche des réunions de plaisir ou de danse. L'attitude de l'église aussi bien que celle des autres classes à l'égard de ce digne rejeton d'un âge disparu, a trouvé son expression dans la figure de style « as thick as fiddlers in hell ! » Un jeune highlander m'a initié au mystère de son interprétation : « si nombreux qu'ils ne peuvent plus remuer leurs archets. » On peut appliquer cette figure au vieux ménestrel anglais qui tomba finalement dans le discrédit et perdit toute son ancienne dignité, si tant est qu'il en eut jamais. Comme son aïeul anglais, le ménestrel des highlands n'a pas toujours été tenu en mauvaise estime. Il fut un temps où il jouissait du respect de tous, avant qu'il n'eut délaissé le *folk-song* traditionnel pour « les airs rapides et endiables », et autres genres de chansons frivoles et vulgaires. Car la chanson traditionnelle n'est plus la partie essentielle de son répertoire. Il s'en faut d'ailleurs que tout son répertoire soit indécent, mais sa présence suggère irrésistiblement au highlander de condition moyenne des réflexions de ce genre : « I can't hear what that feller (fellow) is playing for thinking about what he is. » Un autre highlander exprime ainsi sa méfiance : « Every time one of them fellers comes into the community, I go straight home to my daughter. » Il y a encore un autre trait commun au ménestrel anglais et au musicien des highlands. Celui-ci,

(1) Pour une description détaillée des dogmes et des pratiques de cette église, voir JOHN C. CAMPBELL, *The Southern Highlander and his Homeland*.

comme son ancêtre, reçoit toujours un accueil cordial dans toutes les sphères et met son orgueil à chanter :

« I'll tune up my fiddle, I'll rosin my bow,
I'll make myself welcome wherever I go. »

Cet accueil devient cependant moins empressé d'année en année.

De même le chanteur des highlands est déchu dans les bonnes grâces des tribunaux de cette région. Voici dans quels termes un juge excentrique des montagnes s'adressa un jour au grand jury : « Gentlemen ! whenever you see a great big overgrown buck (young man) sitting at the mouth of some holler (hollow), or at the forks of some road, with a big slouch hat on, a blue, celluloid collar, a celluloid, artificial, red rose in his coat lapel, a banjo strung across his breast, and a-pickin' of 'Sourwood Mountain', fine that man, gentlemen ! fine him ! For if he hasn't already done something he's a-goin' to ! (1) » Le joueur de banjo, encore plus que le joueur de violon, a ainsi amené la rancune de la loi sur sa tête ; car il lui arrive souvent de tomber dans les griffes de la justice et de se faire mettre en prison pour infractions diverses à la loi. On a fait allusion à son goût pour le chant et la composition musicale dans le chapitre sur *la Recherche du folk-song*. Aucun « édit royal » n'est encore venu porter atteinte à l'art du ménestrel des highlands, comme aux beaux jours de la « bonne Reine Bess », mais il est certain qu'il aide à la destruction des dieux de son foyer. Les joueurs de violon ou de banjo, comme nous l'avons mentionné ailleurs, ne sont pas les uniques gardiens du *folk-song* ; heureusement toutes les classes de highlanders ont le goût du chant ; il n'en est pas moins vrai que le chanteur ambulant discrédite la

(1) J.-H. COMBS, *The Kentucky Highlanders*, p. 23.

chanson des highlands parmi la bonne société. Il s'en faut cependant que tous les joueurs de violon et de banjo des highlands aient une aussi mauvaise réputation.

On peut certainement établir un parallèle saisissant entre le type moyen du ménestrel des highlanders et son ancêtre britannique d'autrefois d'après l'építaphe sur la tombe d'un auteur de ballades du x^v^e siècle :

Here lyeth under this marbyll Ston
Riche Alane, the ballid man ;
Whethar he be safe or noght,
I reche never, for he ne roght.

Outre que ces vers nous font saisir la tendance de l'attitude populaire à l'égard du ménestrel errant de cette époque, ils jettent aussi quelque lumière sur la période à laquelle le ménestrel commença à tomber en discrédit et où le mot « ballad » commença à désigner une chanson du peuple, dans le genre de celles de Child. On pourrait naturellement discuter le sens de l'expression un « ballid man » du x^v^e siècle. Le terme désignait vraisemblablement l'accompagnateur, l'auteur ou le chanteur de la chanson que nous appelons maintenant ballade ou *folk-song* ; il est même possible que ce terme fasse allusion à un imprimeur de ballades, mais c'est improbable, puisque, autant que nous sachions, on n'avait pas encore au x^v^e siècle commencé à imprimer les ballades en feuilles volantes à bon marché ou *stall ballads*. En tout cas, l'expression « ballid » paraît faire allusion à un *folk-song*, tel que nous l'avons de nos jours, et non au type littéraire de l'époque antérieure. Gummere pense que le mot « Riche » donne une indication de la fortune du « ballid man », et que les gens de cette profession avaient souvent quelque aisance. C'est peu probable, car le ménestrel est proverbiallement gêné ; d'ailleurs « Rich » est parmi le peuple une abréviation courante de « Richard ». Le mé-

nestrel, joueur de violon ou de banjo des highlands est presque sans exception un être sans ressources, « making himself welcome wherever he goes ». Il se peut que « Mr. Rich(ard) Allen » n'ait pas fait exception à la règle. Le terme « ballad » en arrivait sans doute déjà à désigner un *folk-song* du temps de Shakespeare, et même antérieurement, comme les vers ci-dessous paraissent l'indiquer. La coutume de fixer des ballades sur les murs des habitations était commune au ^{xvii}^e siècle :

We in the country do not scorn
Our walls with *ballads* to adorn
Of *Patient Grissel* and the *Lord of Lorn*.

Le maître ou « perlessor » de chant a fait son apparition dans les highlands du Sud, comme ailleurs dans les districts ruraux d'Amérique. Au début il n'apportait avec lui aucun plaidoyer pour le *folk-song*, mais à la place un énorme diapason. C'est encore un adversaire invétéré du *folk-song*. Cet individu pompeux est tenu en grande estime par les highlanders, qui lui accordent autant de respect qu'au maître d'école. Qu'il soit natif des highlands ou étranger à la région, il fait la grimace à la musique des highlands qu'il trouve « passée de mode », surannée, et qui n'existe pas « dans les livres ». On « se moquerait de lui », s'il essayait d'expliquer à ses auditeurs la technique d'un de nos magnifiques vieux *folk-airs*. Même s'il le voulait, il ne pourrait y arriver, car son bagage consiste généralement en chants des plus simples, ceux de livres d'hymnes en usage dans les villes des lowlands et des highlands. Une fois que le jeune highlander se trouve sous l'influence du « perlessor » de chant, ses *folk-songs* cessent de faire partie de sa « culture ».

Les instruments de musique eux-mêmes, qu'il est cependant difficile de séparer de la musique en général, contribuent à la ruine du *folk-song* dans les highlands, ainsi

que dans les autres districts ruraux d'Amérique. Tels sont l'orgue, le piano et surtout le phonographe ; avec eux pénètre la musique *imprimée* que le highlander apprend ; et comme tout cela est loin de la musique *orale*, non écrite de ses ancêtres ! Dans les premiers temps, l'orgue et le piano contribuèrent à la propagation de la musique du peuple, car le highlander, quand ils firent leur apparition, ne connaissait rien à la musique technique et artistique, et jouait de mémoire la musique de ses *folk-songs*. Le phonographe a exercé une influence néfaste sur la musique des highlands, comme parmi toutes les classes en Amérique. Quand un instrument produit la musique automatiquement, « canned music » comme le highlander l'appelle, l'habitude se gagne vite de l'écouter et l'on perd toute initiative personnelle pour acquérir cet art par l'étude. Le highlander ne fait plus qu'apprendre à « écouter » et ce qu'il entend est la musique courante et sans prestige du *jazz* ou du *ragtime*, ou les niaiseries sentimentales des chansons d'amour et de vau-deville, en même temps que la bonne musique que le phonographe présente. Toutes ces choses accompagnent le progrès de la civilisation. Des circonstances analogues ont amené le peuple américain en partie à oublier ses vieux chants et à en avoir honte. Peu d'Américains de nos jours, à l'exception des enfants des écoles savent chanter jusqu'au bout leur hymne national ; les gens ne chantent plus les magnifiques chants anciens des plantations, de Stephen Collins Foster et d'autres. Disparu également le vieux « salon », autrefois le sanctuaire du foyer américain, où les gens se rassemblaient pour chanter leurs vieilles chansons ; on n'y entend plus que le phonographe, des airs de danse et de *jazz*.

L'art de l'imprimerie, auquel on a attribué si souvent la décadence de la ballade anglaise, a eu peu d'influence sur la destinée du *folk-song* dans les highlands du Sud.

Dans d'autres régions, il a peut-être contribué à la continuité du folk-song, surtout dans l'Ouest Central, ainsi que le Professeur Belden et Louise Pound l'ont démontré. Le highlander lit très peu et la *stall-ballad* lui est inconnue. Parfois cependant des feuilles volantes de chansons sentimentales ou de poèmes, dont l'auteur est généralement un poète local ou un estropié, apparaissent çà et là ; on peut en voir de semblables dans presque toutes les parties des pays de langue anglaise. Les journaux locaux hebdomadaires des highlands impriment parfois quelque vieille chanson sur la demande d'un abonné, mais la dissémination du *folk-song* par ce procédé est rare. Dans d'autres secteurs ruraux d'Amérique, il existe cependant une quantité de publications mensuelles, éditées en grande partie à Augusta, Maine, et ailleurs, qui impriment des ballades et des chants anciens, lorsqu'on les y invite ; certains lecteurs font la demande, d'autres envoient les chansons réclamées. Le Professeur Mackenzie rapporte que des ballades imprimées provenant d'Ecosse ont largement contribué à la continuité du *folk-song* dans la Nouvelle-Ecosse. De nos jours, certains grands journaux américains même publient dans leurs colonnes « Notes et Recherches », le texte des ballades qui leur sont réclamées.

Il arrive de découvrir çà et là dans les « archives » de quelque maison isolée des highlands un carnet de « song-ballets » sous forme de manuscrit. On m'a remis voici quelques années un carnet de ce genre, qui renfermait un certain nombre de chansons américaines indigènes, sans aucune chanson du genre Child. Les chansons ainsi conservées sont généralement du genre sentimental ou racontent quelque incident du pays. Le journal hebdomadaire, qui s'imprime au chef-lieu dans presque tous les comtés des highlands, publie souvent des chansons de ce genre.

Mais, que le texte soit imprimé ou manuscrit, cela

semble avoir bien peu d'importance pour la continuité du *folk-song* traditionnel dans les highlands. D'autres genres plus récents se glissent sous forme imprimée jusque dans les foyers des highlanders. L'assertion souvent répétée que l'art de l'imprimerie a sonné le glas de la balade traditionnelle a beaucoup de vrai, même au ^{xx}e siècle. La plainte d'une vieille Ecossaise, il y a plus de cent ans, que « le charme a été rompu » du jour où ses chansons indigènes furent soumises à l'impression, était prophétique, car on peut l'appliquer au *folk-song* en toutes circonstances de lieu et de temps. La transmission orale est l'agent de la continuité, car le texte imprimé altère et interrompt la tradition ; quand les chansons, les croyances populaires ou tout autre attribut de la *folk-culture* circulent parmi le peuple, sous forme imprimée, ces traditions ont vite fait de perdre leur vraie popularité. Il est tout naturel qu'avec un exemplaire imprimé d'une chanson en mains, le chanteur fasse un moindre effort pour garder en sa mémoire les paroles de la chanson et qu'en cas de besoin, il ait recours à l'imprimé. Alors la crainte d'oublier disparaît de son esprit ; ne possède-t-il pas en effet un *exemplaire* de la chanson ? Puis quand la feuille est égarée ou perdue la chanson est perdue, perdue aussi la *tradition*. Ce n'est pas à la presse qu'il faut faire appel pour assurer la continuité du *folk-song* parmi le peuple ; cet organisme peut facilement détruire ce qu'il prétendait instaurer.

L'empire de l'homme à cheval, les vastes plaines de l'Ouest et du Sud-ouest, est, lui aussi, menacé. Ce personnage pittoresque, le cowboy, chanteur solitaire de ses infortunes sur la vaste plaine silencieuse, est en train de disparaître et avec lui, ses chansons. Son métier devient un art délaissé, car l'Ouest tend à ressembler de plus en plus à l'Est, et la civilisation, l'astre inexorable de l'empire, ne cesse de se déplacer vers l'Ouest. Encore une

génération, et le *rancho*, le *rodeo* et le lasso ne seront plus que des souvenirs du temps passé. Déjà, les *ranches* immenses se morcellent en fermes de moindre étendue. Le buffle et le cri de guerre des Indiens ont déjà disparu. L'Ouest romantique, des premiers temps de la colonisation, n'existe plus que dans les œuvres de fiction et dans les chansons, ou dans les films à sensation du cinématographe. De même que le « schooner » (1) du vieux bar américain, le « prairie schooner » du pionnier a glissé dans l'oubli. Naturellement, partout où le *range* s'étend encore, partout où le cowboy est maître de la plaine, partout où le bœuf fameux aux grandes cornes du Texas erre par les sauvages étendues du Sud-Ouest, coupées de taillis de *chapparal* et de *mesquite*, on entend encore la voix claire du « cowpuncher » :

My foot's in the stirrup, my hand's on the horn,
The best damned cowpuncher that ever was born.

La chanson narrative a été durement malmenée par la chanson lyrique. Ce dernier genre a continué à gagner en importance, et le *folk-song* en Amérique ne fait pas exception à cette loi. Dans cette lutte « for the survival of the fittest in song » la chanson lyrique tend de plus en plus à évincer la chanson narrative. Les chansons modernes sont légion. Ces chansons nouvelles ne sont sans doute pas destinées à atteindre la longue durée des chansons traditionnelles épiques ; du moins, la grande majorité d'entre elles. En tout cas, il est évident que les highlanders du Sud, de même que les chanteurs des autres régions de l'Amérique, délaissent lentement, mais sûrement, les vieilles chansons pour les nouvelles. Le fait que *The Daemon Lover* ou *Jack Went a-Sailing* ont tenu leur renommée pendant si longtemps, ne prouve pas

(1) *Schooner* : verre à bière de grande dimension.

qu'ils doivent persister indéfiniment, quelque supérieures que soient ces deux chansons aux chansons modernes. Quand les circonstances favorables à la propagation du *folk-song* cessent d'exister, le *folk-song* lui-même cesse d'exister.

Louise Pound estime que les vieilles chansons survivront aux chansons modernes. « Much in modern song is unsingable (*sic*) and unremèmemberable (*sic*) ; no one can expect it to make a deep impression on the popular mind (1). » Cela ne prouve pas que le *folk-song* traditionnel doive continuer à persister. Bien que l'art de la chanson fût universellement répandu au xvi^e siècle dans les Iles Britanniques, de nombreuses productions étaient semblablement « unsingable and unrememberable ». On peut en dire autant de toutes les époques. Qu'elle soit chantable ou non, la chanson moderne a fait son apparition, et devant elle, la chanson traditionnelle bat en retraite, du moins en Amérique. Certains savants américains ont des vues si optimistes sur l'avenir du *folk-song* en Amérique qu'ils affirment qu'on rencontre à peu près tous les genres de chansons dans n'importe quelle région du pays, et qu'il n'y a aucune raison que la composition et le chant des ballades ne puissent durer indéfiniment (2). Celui qui étudie la littérature du peuple dans un pays où les conditions changent si rapidement, ne peut adopter un point de vue aussi optimiste.

L'accusation portée contre le *folk-song* (des Iles Britanniques) de manquer de mérite littéraire, ce qui le fit tomber en discrédit, n'a pas besoin d'être discutée, puisque le fait n'a aucune importance, à la fois pour le peuple lui-même et pour ceux qui étudient sa littérature.

(1) LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, p. 233.

(2) H.-M. BELDEN, *Journal of American Folk-Lore*, XXV, n° 95 ;
LOUISE POUND.

Il importe peu au peuple que ses chansons aient des qualités littéraires ou non ; cette question n'offre aucun intérêt pour le chanteur populaire qui ne vise pas à l'effet artistique. Si ses chansons avaient été surchargées de mérites littéraires, peut-être leur vogue eût été de courte durée, ou encore elles n'auraient jamais existé — pour le peuple, du moins — en tant que sa propriété particulière. Quoi qu'il en soit, l'affirmation si souvent répétée que le *folk-song* est dépourvu d'art n'est que trop peu fondée. L'art se manifeste abondamment dans un nombre de *folk-songs*, un art inconscient, mais qui n'en est pas moins délicat. Même aux yeux de critiques exigeants, quelques-unes des stances citées dans le chapitre sur la question de l'origine du *folk-song* pourraient faire honneur à tout poète qui se flatte d'écrire « with spirit level and square ». La poésie du peuple, comme la poésie de l'art, a ses limitations, et aux yeux du peuple il n'existe point de *Laocoon* comme modèle de perfection.

En ce qui concerne les highlands du Sud et le reste de l'Amérique, les chansons du peuple sont en voie de disparition. Les modulations légères de la « dulcimore » des highlands sont presque éteintes, de même que la plainte de la *banshee* sur les vieux marais écossais. Car la demoiselle à la « dulcimore » se retire devant le jeune homme au banjo, et la seconde période, peut-être la dernière, de la ballade traditionnelle, commence à tirer à son déclin parmi les nations de langue anglaise.

BIBLIOGRAPHIE

- G.-L. KITTREDGE, *English and Scottish Popular Ballads*, de CHILD, Introduction (édition abrégée), Boston, 1904.
F.-E. BRYANT, *A History of English Balladry*, Boston, 1913.
LOUISE POUND, *Poetic Origins and the Ballad*, New-York, 1921 ;
American Ballads and Songs, New-York, 1922.
H.-G. SHEARIN, *The Sewanee Review*, juillet, 1911.
H.-M. BELDEN, *The Journal of American Folk-Lore*, XXV, n° 95.
C.-A. SMITH, *Musical Quarterly*, janvier, 1916.

SECONDE PARTIE

CHANSONS D'ORIGINE ANGLAISE

THE BROOMFIELD HILL

(CHILD, N° 43)

Connue sous le titre de « Green-broom ». On peut difficilement la rapprocher de « Brume, brume on hil » de « The Complaynt of Scotland », drame de 1549, ni d'une chanson qui apparaît dans une comédie jouée vers 1568, « The Longer thou Livest, the More Fool thou art ». L'amant bafoué en est le thème. Le vers 2 du septième couplet a été ajouté à cette variante. Donnée par Carey Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

I'll lay you five hundred pounds,
Five hundred pounds to ten,
That a maid can't go to the green-broomfield
And come back a maid again.

Then up spoke a sweet young girl,
Her age was not sixteen :
« A maid I'll go to the green-broomfield,
And a maid I'll come back again. »

And when she went to the green-broomfield,
Where her lover was sound asleep,
With a gay goshork (1) and a green laurel twig,
And a green broom under his feet,

She pulled a bunch of the green-broom
And smelled of it so sweet ;
She scattered a handful over his head,
And another around his feet.

And when she had done what she waghered to do,
She turned herself about,
She hid herself behind a clump of green-broom
To hear what her lover should say.

And when he awoke from out his sleep
A fearsome man was he ;
He looked to the east and he looked to the west,
And he wept for his sweetheart to see.

« And where were you, my gay goshork
(That I once loved so dear),
That you wakened me not out of my sleep
When my sweetheart was so near ?

« If my hork (2) had wakened me while I slept,
Of her I would have had my will,
Or the buzzards that fly high over the sky
Of her flesh should have had their fill.

« Come saddle me my milk-white steed,
Come saddle me my brown ;
Come saddle me the speediest horse
That ever rode through town. »

(1) *Goshork* — goshawk.

(2) *Hork* — goshawk

« You need not saddle your milk-white steed,
You need not saddle your brown,
For a doe never ran through the street so fast
As the maid ran through the town ».

FAIR ANNIE

(CHILD, N^o 62)

Connue sous le titre de « The Sister's Husband ». La présence d'Indiens dans le premier couplet semble indiquer que cette variante remonte à l'époque de la colonisation. Les strophes 1 et 2 ne se trouvent pas dans les variantes anglaises. Un fragment a paru dans le recueil Campbell et Sharp (N^o 14). Donnée par J.-R. Umstead, Mt. Zion, Calhoun Co., Virginie Occidentale.

The Indians stole fair Annie
As she walked by the sea,
But Lord Harry for her a ransom paid,
In gold and silver money.

She lived far away with him,
And none knew whence she came ;
She lived in a mansion-house with her love,
But never told her name.

« Now make your bed all narrow,
And learn to lie alone ;
For I'm going far away, Annie,
To bring my sweet bride home.

« I'm going far over the river
To bring my sweet bride home ;
For she brings me land and slaves,
And with you I can get none.

« But who will spread the wedding feast,
And pour the red red wine ?
And who will welcome my sweet bride,
My bonny bride so fine ? »

« O I will spread the wedding feast,
And I will pour the red red wine,
And I will welcome your sweet bride,
Your bonny bride so fine. »

« But she who welcomes my sweet bride
Must look like a maiden fair,
With lace on her robe so narrow,
And flowers among her hair.

« Do up, do up your yellow hair,
And knot it on your neck,
And see you look as maiden-like
As when I met you first. »

« How can I look so maiden-like,
When maiden I am none ?
Have I not had six sons by thee,
And am with child again ? »

Four months were past and gone,
And the word to fair Annie came
That the boat was back from the river,
With the sweet bonny bride at home.

She took her young son on her hip,
A second by the hand,
And she went out on the upper porch
To see if the boat did land.

« Come down, come down, O mother dear,
Come down from the porch so tall ;
For I fear if longer you stand there,
You will make yourself fall. »

She took her young son on her arm,
A second by the hand,
And with the keys about her waist
Out to the gate has gone.

« O welcome home, my good Lord,
To your mansion and your farm ;
O welcome home, my good Lord,
And you are safe from harm.

« O welcome home, my fair lady,
For all that's here is yours ;
O welcome home, my fair lady,
And you are safe with yours. »

« Who is that lady, my Lord,
That welcomes you and me ?
Before I'm long about the place,
Her friend I mean to be. »

Fair Annie served the wedding feast,
And smiled upon them all ;
But before the healths went round
Her tears began to fall.

When night was late and dance was done,
All the guests were off for bed ;
After the groom and the bonny bride
In one bed they had laid,

Fair Annie took a banjo in her hand
To play the two to sleep ;
But ever as she played and sang,
O sorely she did weep.

« But if my sons were seven rats
Running over the milk-house wall,
And I were a great gray cat,
How I would worry them all !

« But if my sons were seven grey-foxes
Running over those brushy hills,
And I myself a good fox hound,
I soon would chase their fill.

« But if my sons were seven buck deer
Drinking at the old salt-lick,
And I myself a good hunting dog,
I soon would see them kick. »

Then up did speak the bonny bride
From the bride-bed where she lay :
« That's like my sister Annie », said she ;
« Who is it that sings and plays ?

« I'll slip on my dress », said the new come bride,
« And draw my shoes over my feet ;
I will see who so sadly sings,
And what it is that makes her grief.

« O what is it ails my housekeeper,
That you make such a to-do ?
Have you lost the keys from your belt,
Or is all your wedding feast gone ? »

« It isn't because my keys are lost,
Or because my feast is gone ;
But I have lost my own true-love,
And he has wedded another one. »

« Who was your father, tell me,
And who then was your mother ?
And had you any sister ? » she says,
« And had you any brother ? »

« The Lord of Salter was my father,
The Lady of Salter was my mother ;
Young Susan was my dear sister,
And Lord James was my brother. »

« If the Lord of Salter was your father,
I'm sure he so was mine ;
And you're O, my sister, Annie,
And my true-love is thine.

« Take your husband, my sister dear ;
You were never wronged by me,
More than a kiss from his dear mouth,
As we came up the bay.

« Seven ships well loaded
Brought all my dowry with me ;
And one of them will carry me home,
And six I will give to thee. »

THE LASS OF ROCH ROYAL

(CHILD, N^o 76)

Connue sous le titre de « Sweet Annie of Roch Royal ». Les vers 2 et 3 du vingtième couplet ont été ajoutés. Donnée par Carey Wooster, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

« O who will shoe my little feet,
And who will glove my hands ?
And who will tie my waist so neat,
With the new made London bands ?

« O who will comb my yellow hair
With the bright new silver comb ?
O who will be daddy to my boy
Till my lover George comes home ? »

Her father shoed her little feet,
Her mother gloved her hands ;
Her sister tied on her waist so neat
The new made London bands.

Her cousin combed her yellow hair !
With the new made silver comb ;
But heaven knew the daddy of her boy
Till her lover George came home.

Her father gave her a new ship,
And led her to the sand ; |
She took her boy up in her arms
And sailed away from the land.

On the sea she sailed and sailed,
For over a month and more,
Till she landed her new ship
Near to her lover's door.

Long she stood at her lover's door,
And long pulled at the string,
Till up got his false mother,
Saying, « Who pulls at the string ? »

« O it is Annie of Rock Royal,
Your own, come over the sea
With your own dear son in her arms ;
So open the door to me. »

« Be off ! be off ! you bold woman,
You come not here for good ;
You're only a strumpet, or a bold witch,
Or else a mermaid from the sea. »

« I'm not a witch nor a strumpet bold,
Nor a mermaid from the sea ;
But I am Annie of Rock Royal ;
So open the door to me.

« So open the door now, dear George,
And open it with speed,
Or your young son here in my arms
With the cold will soon be dead. »

« If you be Annie of Rock Royal,
Though I know you may not be,
What pledge can you give that I
Have ever kept you company ? »

« O don't you mind, dear George », she said,
When we were a-drinking wine,
How we gave the rings from our fingers,
And how the best was mine ?

« Though yours was good enough for me,
It was not so good as mine ;
Yours was made of bright red gold,
While mine had a diamond fine.

« So open the door, now, dear George,
And open it with speed,
Or your young son here in my arms
With the cold will soon be dead. »

« Away, away, you bold woman,
Take from my door your shame ;
For I have gotten another true-love,
And you may hasten home. »

« And if you have gotten amother true-love,
After all the oaths that you swore,
O here is farewell, false George,
For you will never see me more. »

Slow-ly, slow-ly went she back
As the day began to dawn ;
She set her foot on the new ship,
And bitterly did she mourn.

|
George started up all in his sleep,
And quick to his mother he said :
« O I dreamed a dream tonight, mother,
That made my heart so sad.

« I dreamed that Annie of Rock Royal,
 (The flower of all her kin),
Was standing mourning at my door,
 But none would let her in. »

« O a bold woman stood there at the door
 With a child all in her arms ;
But I wouldn't let her come in the house,
 For fear she would work you a charm. »

Quick-ly, quick-ly got he up,
 And fast he ran to the sand,
And there he saw his dear Annie
 A-sailing from the land.

« And hey, Annie, and hee, Annie,
 O Annie, listen to me ! »
But the louder he cried, « Annie ! »
 The louder roared the sea.

The wind blew high, the sea grew rough,
 The ship was broken in two,
And soon he saw his sweet Annie
 Come floating over the waves.

He saw his young son in her arms,
 Both tossed about by the tide ;
He pulled his hair, and he ran fast,
 And he plunged in the sea so wild. •

He caught her by the yellow hair
 And drew her out on the sand ;
But cold and stiff were her snowy limbs
 Before he reached the land.

O he has mourned over sweet Annie
Till the sun was going down ;
Then with a sigh his heart did burst,
And his soul to heaven has flown.

PRINCE ROBERT

(CHILD, N° 87)

*Connue sous le titre de Harry Saunders. Donnée par F. C. Gainer,
Tanner, Gilmer Co., Virginie Occidentale.*

And it's forty miles to Nicut Hill,
The nearest way you may go ;
But Harry Saunders has taken a wife
That he dares not to bring home.

His mother called to her hired girl,
« Sally, draw me a cup of tea,
For I see my son Harry is coming
To eat a meal with me. »

His mother lifted the cup of tea
And touched her lips to the drink ;
But never a drop of the poison cup
Of drinking did she think.

Harry took that cup of tea
And put it to his mouth ;
He opened his bright red-lips,
And the poison went quickly down.

His wife set at Nicut Hill
Waiting for Harry to come ;
She called to her own sister dear,
« Has my husband now come home ? »

She went up to her room
And put on a riding-skirt ;
She went out to the stable old
And saddled her roan steed.

But when she came to Harry's home
The guests were in the hall ;
The hearse was standing by the yard,
And the friends were mourning all.

« I've come for none of his gold », she cried,
« Nor for none of his lands so wide,
But his watch and his chain, they ought to go
To his own sweet bride. »

« You will get none of his gold », his mother said,
« Nor none of his lands so wide ;
His watch and his chain I threw in the well,
From his own sweet bride to hide ».

And then she kissed his cold white cheeks,
And then she kissed his chin,
And then she kissed his bright red lips,
Where there was no breath come in.

And then she fell upon the floor,
Her head beside the bier ;
Her heart did break, it was so sore,
But she shed not any tear. !

WILLIE O WINSBURY

(CHILD, N^o 100)

Les couplets manquants réconcilient le père (le roi) avec le séducteur de sa fille, à cause de la beauté remarquable de celui-ci, et le couple est marié. Les variantes H et J de Child font du père de la fille le roi de France :

It fell upon a time when the proud king of France
Went a-hunting for five months and more,
That his dochter fell in love with Thomas of Winesberrie,
From Scotland newly come oer.

Donnée par L. P. Williams, De Kalb, Virginie Occidentale.

There was a lass in the north countrie,
And her clothing it was all green ;
She's look-ed over her father's castle wall
For to see her father's ships sail in, sail in,
For to see her father's ships sail in.

« What aileth thee, dear daughter ? » he said,
« What makes thee so pale and wan ?
I'm a-feared you've got some sore sickness,
Or have lain with some young man », etc.

« O I have got no sore sickness,
Nor I've lain with no young man ;
But the true thing that grieves me to the heart
Is, my true-love is staying too long. »

« O is he a lad or a duke or a knight,
Or a man of birth and fame ?
Or is he one of my own serving-men
That is lately come from Spain ? »

« He is neither a lad nor a duke nor a knight,
Nor a man of birth and fame ;
But he is one of your serving-men
That is lately come from Spain ».

« O call him down, the Spanish dog,
O call him down to me ;
Before eight o'clock tomorrow morning
Hang-ed he shall be ».

« No, that forbid, dear father, » she said,
« That such a thing there should be ;
For if you hang my Johnny Benbow,
You'll get no more good of me ».

MARY HAMILTON

(CHILD, N^o 173)

Le récit est fondé sur un incident à la cour de Marie, reine d'Ecosse, en 1563 ; il s'agit du meurtre d'un enfant, pour lequel la mère et le père (l'apothicaire de la reine) furent pendus. Le roi (Darnley) est l'amant de Mary Hamilton dans certaines variantes, comme la suivante, « the highest Stuart of all ». Des historiens rapportent le fait curieux, qu'il y avait quatre Marie comme dames d'honneur à la cour de la Reine Marie, et la variante A de Child y fait allusion :

Last nicht there was four Maries,
The nicht there'll be but three ;
There was Mary Seton, and Mary Beton,
And Marie Carmichael, and me.

Ces quatre Marie, d'après la légende, accompagnèrent la reine en France, quand elle y fut envoyée à l'âge de cinq ans, et retournèrent avec elle en Ecosse treize ans plus tard. Donnée par Carey Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

Word has gone to the kitchen,
And word has gone to the hall
That Mary Hamilton has borne a child
To the highest Stuart of all.

She's tied it in her apron,
And she's thrown it in the sea ;
She says, « Sink you, swim you, bonnie babe,
You'll never get more from me ».

Then down came the old queen,
Gold ribbons tied her hair :
« O Mary, where is the wee, wee babe
That I heard greet so long ? »

« There was never a babe into my room,
There never designs to he ;
It was but a pain in my sore side
Came over my fair body ».

« I will not put on my robes of black,
Nor yet my robes of brown,
But I'll put on my robes of white,
To go through Edinbro town ».

When she went up to the parliament stair,
The heel came from her shoe ;
And before she came down again,
She was condemned to die.

When she came down from Cannon Gate,
The Cannon Gate so fair,
Many a lady looked from her window
To weep for this lady.

« Make never a moan for me, she says,
« Make not a moan for me ;
Seek never grace for a graceless face,
For that you will never see.

« Bring me a bottle of liquor, » she says,
« The best that ever you have,
That I may drink to my well-wishers,
And they may drink with me.

« And here's to the jolly sailor lad
That sails upon the sea ;
And let not my father nor my mother know
That I shall not come again.

« O little did my mother think,
The day she cradled me,
What lands I was to travel o'er,
What death I was to die.

« O little did my father think,
The day he held me up,
What lands I was to travel o'er,
What death I was to die.

« Last night I washed the queen's feet
And gently lay her down,
And all the thanks I've got this night
Is to be hanged in Edinbro town ».

BONNIE JAMES CAMPBELL

(CHILD, N^o 210)

Connue sous le titre de Bonnie Johnnie Campbell. (A) donnée par Lloyd Miller, Letter Gap, Virginie Occidentale ; (B) donnée par Mrs. Nora Edman, Big Springs, Calhoun Co., Virginie Occidentale.

A

High on the mountains
and down in the cove,
Bonnie Johnnie Campbell
day after day did rove.

Saddled and bridled
and daring rode he ;
Home came horse and saddle,
but never home came he.

Down came his three sisters
moaning so sore,
And down came his sweet wife
pulling her hair.

« My house is not shingled,
my barn is not raised,
My crops are not gathered
and my babe has not come ».

B

Booted and saddled
and bridled rode he,
The saddle came home empty,
but never came he.

His old mother came down
weeping the more ;
His lovely wife came down
tearing her hair.

Booted and saddled
and bridled rode he,
The saddle came home empty,
but never came he.

THE RANTIN LADDIE

(CHILD, N^o 240)

*Donnée par Mrs. Nora Edman, Big Springs, Calhoun Co., Vir -
ginie Occidentale.*

Oft have I played at cards and dice,
Because they were so enticing ;
But this is a sad and sorrowful day
To see my apron rising.

My father he does but slight me,
And my mother she does but scorn me,
And all my friends they do make light of me,
And all the servants they do sneer at me.

Oft have I played at cards and dice,
For the love of my laddie ;
But now I must sit at my father's fireboard,
And rock my bastard baby.

But had I one of my father's servants,
For he has so many,
That will go to the eastern shore
With a letter to the rantin laddie.

« Here is one of your father's servants,
For he has so many,
That will go to the eastern shore
With a letter to the rantin laddie. »

« When you get there to the house,
To the eastern shore so bonnie,
With your hat in your hand, bow down to the ground,
Before the company of the rantin laddie ».

When he got there to the house,
To the eastern shore so bonnie,
With his hat in his hand he bowed down to the ground,
Before the company of the rantin laddie.

When he looked the letter over
So loud he burst out laughing ;
But before he read it to the end,
The tears they were down dropping.

« O who is this, O who is that,
Who has been so ill to my Maggie ?
O who is this dares be so bold,
So cruel to treat my lassie ?

« Her father he will not know her,
And her mother she does but scorn her ;
And all her friends they do make light of her,
And all the servants they do sneer at her.

« Four and twenty milk-white steeds,
Go quick and make them ready ;
As many gay lads to ride on them,
To go and bring home my Maggie.

« Four and twenty bright brown steeds,
Go quick and make them ready ;
As many bold men to ride on them,
To go and bring home my Maggie ».

Ye lassies all, where'er ye be,
And ye lie with an east shore laddie,
Ye'll happy be and ye'll happy be,
For they are frank and free.

GET UP AND BAR THE DOOR

(CHILD, N^o 275)

Connue sous le titre de Old John Jones. Donnée par David Chenoweth, Gip, Calhoun Co., Virginie Occidentale.

The wind it blew from east to west,
And blew all over the floor ;
Said old John Jones to Jane, his wife,
« Get up and shut the door ».

« My hands are in the sausage meat, |
So I cannot get them free ;
If you do not shut the door yourself, |
It will never be shut by me. »

They agreed between the two,
And pledged their word on it,
That whoever spoke a word the first
Was to rise and shut the door.

There were two travelers journeying late,
A-journeying across the hill,
And they came to old John Jones's
By the light from the open door.

« Does this house to a rich man belong,
Or does it belong to a poor ? »
But never a word would the stubborn two say,
On account of the shutting of the door.

The travelers said good evening to them,
And then they said good morning,
But never a word would the stubborn two say,
On account of the shutting of the door.

And so they drank of the liquor strong,
And then they drank of the ale ;
« For since we have got a house of our own,
I'm sure we can take our fill ».

And then they ate of the sausage meat,
And sopped the bread in the fat ;
And at every bite old Jane she thought,
« May the devil slip down with that ! »

Then says the one to the other,
« There, man, take out my knife,
And while you shave the old man's chin,
I will be kissing his wife ».

« You have eat my meat and dranked my ale,
And would you make my old wife a whore
« John Jones, you have spoke the first word ;
Now get up and shut the door ».

THE CRAFTY FARMER

(CHILD, N^o 283)

Connue sous le titre de « Selling the Cow », variante médiocre de ce titre. Dans le Nouveau-Monde le fermier ou le meunier sont remplacés par un jeune nègre de la Caroline du Sud, et le loyer de la ferme par une vache. La scène se passe à Staunton, dans la Virginie. Donnée par F. C. Gainer, Tanner, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

In Staunton there did dwell
A merchant by trade ;
He had two niggers,
A man and a maid.

A South Carolina boy
He had for his man,
And for to do his business,
His name it was Fran.

He said to Fran early one morning,
« Franny, take the cow
And drive her to the fair ;
For she is in good order,
And all we have to spare ».

Fran took the cow
And drove her to the fair ;
And on the way he met three men,
And sold the cow for three pounds ten.

They went into the tavern
All for to take a drink ;
And there the farmers
Paid him all the chink (1).

(1) *Chink* — money.

Franny said to the landlady,
This did he say :
« What shall I do
With all this money, pray ? »

« I will sew it in your
Coat lining », said she ;
« For on the highway
You robbed may be ».

The highwayman sat behind,
Drinking of his wine ;
Says he to himself,
« This money is all mine ».

Fran got on his horse to go,
The highwayman also.

They rode till they came
To a long dark lane ;
« And now, black boy,
I will tell you plain,

You must hand over your money
Without fear or strife,
Or I shall surely
Take your dear life ».

Franny jumped off his horse
Without fear or doubt,
And from his coat lining
He pulled the money out,
And in the tall grass
He strewed it about.

The highwayman came
Down from his horse ;
Little did he think
It was for his loss.

For a while he was picking
The money that was strewed ;
Franny jumped on his horse
And away he rode.

The maid seeing Fran
Returning home,
Went to call her master
In another room.

« Why, Fran, has my cow
Turned into a horse ? »
« O no, my good master,
I well sold your cow
But was robbed of the money
By a highwayman bold.

« And while he was putting
The money in his purse,
To make you amends
I came off with his horse ».

The saddle-bags were taken off,
And out of them were told
Five thousand pounds
In silver and in gold.

« I swear, my good master,
I well sold your cow ».

« As for a boy
You've done very rare ;
One part of this money
You shall have for your share.

« But as for the villain,
You served him just right ;
For you have put upon him
A South Carolina bite ».

THE JOVIAL TINKER

(JOAN'S ALE IS GOOD)

Variante possible de ces titres. Dans le « Tale of A Tub » Ben Jonson fait mention de cette chanson, au moment où le vieux père Rosin, principal ménestrel de Highgate et ses deux fils, tous joueurs de violon, entrent vers la fin de la pièce et jouent : « Tom Tiler, » « The jolly joiner », et « The jovial tinker ». Elle paraît aussi dans l'ouvrage de D'Urfey, Pills to Purge Melancholy (1712), III, 133. On soupçonne fort cette chanson d'avoir été adaptée aux circonstances de la Guerre Civile en Amérique, comme la strophe finale semblerait l'indiquer. Donnée par Carey Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.]]]]

When I was a little boy I walked up and down,
And chanced to stop in a seaport town ;
The drums they beat and the cannons did roar,
And the people there told me the war weren't o'er.

In come a soldier so very neat and fine,
« Come, landlady, draw me a pint of wine,
And we'll charge it to the barrow (1) along with the old
[score,
And I'll pay you for your liquors when the wars are o'er ».

(1) *Barrow* — borrow ?

In come the barber wishing little harm,
With a great long beard as long as your arm,
Saying, « If I don't get a kiss from the girl I adore,
I don't intend to shave till the wars are all o'er. »

In come the tailor and loud he did say,
« The way I make my living is by four and six a day,
Mending up old clothes all ragged and tore,
And they will never get new ones till the wars are all o'er. »

In come the blacksmith, greatest trade of all,
Sold his bed and blankets for iron and coal,
And took up his lodging on the cold floor,
He may lay there and freeze till the wars are all o'er.

In come the beggar with a coon on his back,
Picked up a hoe-cake and slipped it in a sack ;
He cut me off a quarter and swore I'd get no more,
And I don't intend to eat it till the wars are all o'er.

In come the devil with a nigger on his back,
Picked up a Yankee to balance his knapsack ;
The Yankee rode behind and the nigger rode before,
And away they went a-jogging till the wars are all o'er.

THE SPANISH MAID

Donnée par B. B. Chapman, Webster Co., Virginie Occidentale.

A gay Spanish maid at the age of sixteen
Through the meadows did stray far away,
And beneath a green tree she sat down to rest
With a gay handsome youth by her side.

« My ship sails tonight, my darling Lanette,
And with you I may nevermore roam ;
When your friends in the cottage have settled to rest
Meet me, darling Lanette, on the shore ».

When her friends in the cottage had retired to their rest,
Young Lanette stole through the hall door ;
With her hat in her hand she ran down the dry sand
And sat down on a rock by the shore.

The moon had just risen far over the deep,
Where the sky and the water seemed to meet,
And the murmuring of the waves as they rolled o'er the deep
Broke over the sand at her feet.

Her white hand she clasped to her wild throbbing heart,
Her sorrow there's no tongue can tell ;
I kissed her again as we stood on the beach,
And bid her an affectionate farewell.

The night passed away with a wild crashing storm,
The rain in great torrents did fall ;
There was no one left of that sad fated crew,
For the ship she was lost in the storm.

There as she lay on the wild troubled sea,
Proudly riding on wave after wave,
I jumped on a plank and escaped from the wreck,
While the rest met a watery grave.

That night found me floating far out on the deep,
Morning found me praying to my God ;
I thought of the maid I had left on the beach,
And I wished, how I wished I was there !

Early next morning a sail I espied,
And for safety I prayed to my God ;
My signal they see, and run down to me,
And most joyfully took me on board.

My attention I turned to the maid on the beach,
When she heard of her boy in the storm ;
She died like a rose that was bitten by the frost,
And has left me in sorrow to mourn.

THE OLD WIFE

*Donnée par Mrs. Mag Perkins, Cedarville, Gilmer Co., Virginie
Occidentale.*

There was a wife lived in a glen,
And she had daughters nine or ten,
That sought the house both but and ben (1)
To find their mam (2) a-spruncin (3).

Her man into his grave had gone ;
« Ho hum », said she, « let him begone,
For I must have me a stout young man
To furnish me with spruncin ».

Her eldest daughter said right bold,
« Fie, mother, mind, that now you're old ;
And if you with a youngster would,
He'll waste away his spruncin ».

The youngest daughter gave a shout,
« Oh, mother dear, your teeth's all out ;
Besides half blind you have the gout ;
Your legs can stand no spruncin. »

- (1) *But and ben* — inside and outside.
(2) *Mam* — mama, mother.
(3) *Spruncin* — holding sexual intercourse.

« You lie, you limmers (1) », cried old mump (2),
« For I have both a tooth and stump (3),
And will no longer live in dump (4),
Because I want my spruncin ».

« But look », said Peg, that cunning slut,
« Mother, if you can crack a nut,
Then we will all consent to it
That you shall have your spruncin ».

The old one did agree to that,
And they a pistol bullet got ;
She powerfully did begin to crack,
To win herself some spruncin.

Great sport it was to see her chaw (5) it,
And 'tween her gums to squeeze and roll it,
While from her jaws the slaver (6) flowed,
And how she cursed poor stumpy (7) !

At last she gave a desperate squeeze,
And broke her long tooth near her nose ;
And so poor stumpy was at ease,
But oh, she lost hopes of spruncin.

She from her task began to tire,
And from her daughters did retire ;
She laid her down before the fire,
And died from want of spruncin.

(1) *Limmer* — a jade, wretch.

(2) *Mump* — mama, mother.

(3) *Stump* — a broken tooth.

(4) *Dump* — in discard.

(5) *Chaw* — chew.

(6) *Slaver* — saliva.

(7) *Stumpy* — stump (*ante*).

You old wives, notice well this truth :
As soon as you're past tooth in mouth
Never do what is only fit for youth,
And leave off thoughts of spruncin.

Else, like the old wife by the fire,
Your daughters against you will conspire ;
Nor will you get, unless you hire,
A young man to do your spruncin.

KATE AND THE CLOTHIER

*Variante incomplète de Kate and her Horns. Donnée par Mrs.
Martha Smith, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.*

.
.

Kate knew when every night he came
From his new love, Nancy by name,

Sometimes at ten o'clock or more.
Kate to a tanner went therefore,
And borrowed there an old cow-hide,
With crooked horns both large and wide.

When she wrapped herself within,
Her new intrigue it did begin ;
Kate to a lonesome field did stray,
At length the clothier came that way.

And he was surely scared at her,
She looked so like old lucifer,
With hairy hide, horns on her head,
With near three feet asunder spread.

With that he saw a long black tail ;
He strove to run, but his feet they failed ;
Then with a groan, a doleful note,
Kate quickly seized him by the throat,

And says, « You've left poor Kate, I hear,
And wooed the lawyer's daughter dear ;
Since you have been so vile with her,
You shall, whether you will or no,
Into my gloomy regions go ».

Says, « Master devil, spare me now,
And I'll perform my firming (1) vow ;
I'll make young Kate my lawful bride ».
« See that you do », the devil cried.

Kate's friends and parents thought it strange
That there was such a sudden change.

.
.

Kate never let her parents know,
Nor any other friend or foe,
Till they a year had married been,
And told it at her lying-in.

It pleased the women to their heart,
Said Kate had fairly played her part ;
Her husband laughed as well as they,
And it was a joyful, merry day.¶

(1) *Firming* — former,

THERE WAS A SEA CAPTAIN

Donnée par Geo. O. Humphrey, Morgantown, Virginie Occidentale.

There was a sea captain who was married of late,
He courted a lady to gain her estate ;
He was a sea captain, and bound for the sea,
And before he was bedded he was call-ed away,
With his fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

Now there was a young squire who liv-ed hard by,
And he was resolv-ed this lady to try ;
So early one morning the squire arose,
And dressed himself up in the best of his clothes,
With his fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

He called for his coach and his footman behind,
He met this young lady and bade her be kind ;
She said, « Ye young squire, ye talk like a man that was
[poor,
And my husband captain would call me a whore »,
With his fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

So he took her in his arms and gave her a kiss,
Saying, « A slice from a cut loaf would never be missed »,
.
With your fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

Now when six months was over, and nine months had
[come,
That very same night this young captain came home ;
He took her in his arms and gave her a kiss,
Said he, « My dear jewel, you are thick 'round the waist »,
With your fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

« It is nothing but fatness », this lady she cried.

.

« Would you have me as slim as when I was a maid » ?

With my fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

Now when supper was ended she went to the hall ;

She opened her mouth and gave a loud call :

« The colic, the colic, the colic ! » she cried ;

« I am so bad with the colic I fear I shall die » !

And my fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

The cook she made answer out of the next room :

.

« I am so bad with the colic I can not come down »,

With my fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

The doctor was sent for, her pulse for to feel ;

He said she was bad from her head to her heel ;

He felt of her pulse, and shaking his head,

« She will get better, once she is brought to bed »,

With her fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

The mid-wife was sent for, and when she came there,

Herself was delivered of a young son and heir.

The cook and the house-maid all brought forth the same,

And then it was poor Jenny, she ended the game,

With their fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

He said, « My dear jewel, you have had a fine year,

And for the joke's sake I will forgive you, my dear ;

But one thing I would ask you, tell me if you can :

Does all these four babies belong to one man » ?

With his fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

« Sir, it is for myself that I can say ;
It was the young squire that did me betray ;
It was the young squire that did me beguile,
And the rest of his servants got my maids with child »,
With their fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

Now come all you sea captains, take warning from this,
And do not blame your wife for doing amiss ;
For their husbands' long absence they can not well want,
Since the mistress and maids took the blanket ca-
[rent (*sic*) (1)
With their fol dee die addy, fol dee die addy die ay.

THE JOLLY BOATSMAN

Donnée par Mrs. Martha Smith, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

Come all ye jolly boatsman boys
That go to see your dear ;
The moon is shining bright,
And the stars a-twinkling clear.

I dropped at my love's window
To ease her of her pain ;
So quickly she rose and let me in,
And went to bed again.

« Come strip you quite naked,
Your mother will not know ;
Come strip you quite naked,
And let the candle go.

(1) *Take the blanket carent* — enfanter.

« And let the candle go, my dear,
Without a fear or doubt,
And we'll have a little pleasure,
When you blow the candle out.

« Your father and your mother
In yonder's room both lie,
Abracing (1) of each other,
And why not you and I ?

« And why not you and I, my dear,
Without a fear or doubt ?
We'll have a little pleasure,
When we blow the candle out ».

Nine months and better,
Nine months being past,
This beautiful damsel
Brought forth a child at last.

Brought forth a child at last, my dear,
Without a fear or doubt,
And she damned the very hour.
That she blowed the candle out.

Come all ye young ladies,
Wherever ye may be :
Do not trust a young man
One inch above your knee.

An inch above your knee, my dear,
Without a fear or doubt —
They are seeking out a way
For to blow the candle out.

(1) *Abracing* — embracing.

THREE SHIPS CAME SAILING IN

Cantique de Noël de tradition sacrée, entendue parmi de jeunes écoliers ; le grand-père de l'un d'eux avait émigré d'Angleterre en Amérique. Donnée par A. E. Harris, Little Birch, Braxton Co., Virginie Occidentale.

I saw three ships come sailing in,
On Christmas day, on Christmas day ;
I saw three ships come sailing in,
On Christmas day in the morning.

And what was in those ships all three ? etc.

Our Saviour, Christ, and His Lady.

Pray, whither sailed those ships all three ?

O, they sailed into Bethlehem.

And all the bells on earth did ring.

And all the angels in heaven did sing.

Then let us all rejoice again

THE GOWANS ARE GAY

Donnée par Chas. McIntosh, Walkersville, Lewis Co., Virginie Occidentale.

There gowans are gay, oh joy,
There gowans are gay ;
They cause me to wake instead of sleep,
The first morning of May.

Over the fields as I did pass, etc.
I chanced to meet a proper lass, etc.

Quite busy was that bonny maid,
I asked her, quick to her I said,

« O lady fair, what do you here ? »
« Gathering the dew ; what need you ask ? »

« The dew ? » said I, « what do you mean ? »
Quoth she, « To wash my mistress clean ».

I asked of her farther then,
If to my wife she would incline.

She said her errand was not so,
Her maidenhead on me to bestow.

Then as an arrow from the bow
She skipped away across the knoll,

And left me there to hold my peace,
And in my heart a twinge of pain.

The little birds sang full sweet,
But to my comfort it was not meet.

And thereabouts I passed my time,
Until it was the hour of prime.

And then returned home unseen,
Wondering what maiden that had been.

RYNER DYNE

Donnée par H. F. Watson, Marion Co., Virginie Occidentale.

One morning as I rambled,
Two miles below Palm Roy,
I met a farmer's daughter
All on the mountain high.

Said I, « My pretty fair maid,
Your beauty shines most clear ;
Upon this lonely mountain
I'm glad to meet you here ».

These words were scarcely spoken
When the maid fell in a maze,
With her eyes as bright as diamonds,
Upon me she did gaze.

Her cherry cheek and ruby lips
They cast their former hue,
And then she flew into my arms,
Upon the mountain high.

I had but kissed her once or twice
When she came to again,
When modestly she says to me,
« Pray, Sir, what is your name ? »

« Go look in yonder forest,
My castle you will find ;
'T is wrote in ancient history,
My name is Ryner Dyne.

« And now, my pretty fair maid,
Don't let your parents know,
For they may prove my ruin,
Perhaps my overthrow.

« If you come to this forest,
Perhaps you will not me find ;
But I'll be in my castle,
And call for Ryner Dyne ».

PRETTY POLLY

Donnée par B. B. Chapman, Marion Co., Virginie Occidentale.

I've traveled this country both early and late,
And having no fortune, my troubles were great ;
I courted a damsel, Pretty Polly by name,
She has oftentimes denied me, but I'll try her again.

« Oh, Polly, oh, Polly, your parents are rich,
And me having no fortune, which troubles me much ;
Come leave your old father, and mother also,
And through this wide world with your darling boy go ».

« Oh, Jimmy, oh, Jimmy, that never would do
To leave my old parents and go along with you ;
My friends and relations would mourn for my sake,
For to think I would leave them and follow a rake ».

« Some say I am rakey, some say I am wild,
Some say I am guilty fair maidens to beguile ;
But I'll prove them all liars by the powers above,
That I'm guilty of nothing but innocent love.

« I'll go down to New Orleans, my boat there I'll steer,
And marry a Spanish beauty on the banks will appear ;
But now I'm at Orleans, my heart ain't at rest,
For the thoughts of Pretty Polly roll soft through my breast.

« I'll go back to Kentucky, see Polly again,
And I'll never go leave her to follow the Main.
Her eyes are like charcoal, her hair is a brown,
And she lives in Kentucky, near Cynthiana town ».

SLAGO TOWN

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

O once I knew a pretty little girl,
When pretty girls were but few ;
Ofttimes I've rolled her in my arms,
All over the fog and dew.

REFRAIN :

I wish I was ten thousand mile,
And on some ship or shore,
Or in some howling wilderness,
Where I'd never be seen any more.

O once I courted a pretty little girl,
She didn't know what to do ;
Ofttimes I've rolled her in my arms,
All in the fog and dew.

O once I courted a pretty little girl,
Way down in Waterloo ;
Ofttimes I've rolled her in my arms,
All in the fog and dew.

Go hand to me my pen and ink,
And let me write a line ;
I'll ask that girl to marry me,
Just say, « Will you be mine ? »

I am sitting here so lone-ly,
My thoughts are all on you ;
I'm waiting for an answer, dear,
Saying, « I will marry you ».

I wish I was in Slago (1) town,
A-following up my trade,
A bottle of wine all in my hand,
And on my knee a maid.

TO CHEER THE HEART

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

Many, many winters since,
My beau has gone away ;
I ought to be as happy
As a nightingale in May.

Then cheer up, my heart,
Be happy and gay ;
For I have another beau,
Since he is far away.

Let him go, let him stay,
Let him sink or let him swim ;
If he don't care for me,
I don't care for him.

(1) *Slago* — Sligo, County Sligo, Irlande.

I hope he will gain a fortune,
Make of himself a better man ;
I hope he gains a fortune
In that far and distant land.

He is little, he is pretty,
And he dresses up so neat ;
O isn't that a pity
He is so full of his deceit !

O he is little and he is pretty,
But why need I care ?
For I have another beau,
Since he is not here.

He is the son of a rich merchant,
I the daughter of a laboring man ;
Money in his pocket,
Let him jingle it while he can.

He has plenty in his pocket,
But little in his heart ;
He loves me a little,
And he puts the rest apart.

He loves me a little,
Like the dew-cup on the corn :
He puts it on at evening,
And he takes it off at morn.

COME ALL YE FALSE LOVERS

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

Come all ye false lovers
That love all alike ;
Give love-ly attention,
And my counsel take.

Beware of false lovers ;
Never place your affections on them,
For it's hard to recall it
When they're gone away.

My loves they come to me,
Likewise they go from me ;
They swear that they love me,
But that's all in vain.

For the best of an-y
I love my own Johnny ;
I never will marry
Till my John comes again.

I wish I were with him,
In all kinds of weather ;
If there's any misfortune,
Let it all come to ether.

God bless the salt sea
That my John sails upon ;
Likewise the little boat
That carries him along.

O keep him secured
From the wind and cold rain ;
I never will marry
Till my John comes again.

When he came home
And she knew it not,
Unto her old parents
She then cast her lot.

As he entered the door
He heard her complain :
« I never will marry
Till my John comes again ».

Then into her arms
Like lightning he flew,
Says, « O my dear jewel,
Since you've proved so true,

« Since you've proved so laurel (loyal),
Unto me you'll remain ; »
Says, « O my dear jewel,
I'll never leave you again ».

He took her by the hand,
And straightway they went
Unto her old parents
To get their consent.

And now they are married
And a-living content ;
What the heavens created,
No man can prevent.

RANTING ROVING LAD

Une des rares chansons qui aient gardé le patois écossais dans les highlands du Sud. « The Old Wife » (N^o 13) en renferme aussi des traces. Donnée par Carey Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

My love was born in Aberdeen,
The bonniest lad that ever was seen ;
But now he makes our hearts full sad —
He's taken the field with his white cockade.

CHORUS

O he's a ranting, roving blade !
O he's a brisk and bonny lad !
Betide what will, my heart is glad
To see my lad with his white cockade !

O leeze me on the philabeg,
The hairy bough (1) and gartered leg !
But aye the sight that glads my ee
Is the white cockade above the bree.

I'll sell my rock, I'll sell my reel,
My rippling kame and spinning wheel
To buy my lad a tartan plaid,
A braidsword, dirk and a white cockade.

I'll sell my rokelay and my tow,
My gude gray mare and hawkit cow,
That every loyal Buchan lad
May take the field with his white cockade.

(1) *Bough* — hough, hock.

THE SOLDIER BRIDE'S LAMENT

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman. Knott Co., Kentucky.

The night that I were married,
And on my new-married bed,
Up stepped the old sea captain,
And stood at my bed head.

Saying, « Arise you up, my new married man,
And go along with me
To the lowlands of Holland,
To fight your enemy ».

Old Holland is a pretty place,
And in there grows no green ;
Oh, isn't that a pretty place
For soldiers to obtain ?

The sugar grapes are plenty,
And wine drops from the tree,
But the lowland of Holland
Has parted my love and me.

Says mother to her daughter
« What makes you so lament ?
Aren't there men enough in this country
To give your heart content ? »

« There is men enough in this country
But none of them suits me ;
He shall not go to old Holland —
No, that never can be.

« No rings upon my fingers,
No comb within my hair ;
No handkerchief upon my neck,
To show my beauty fair ».

« A bride, a bride, a bride », she cried,
Most glorious to behold ;
Her hair hung around her shoulders,
Like lovely links of gold.

WILLIAM BLUET

Donnée par Bill Cornett, Hindman, Knott Co., Kentucky.

There was a woman lived in Hampshire,
She had one only son, and him she loved most dear ;
She had no other child but he,
She brought him up in pomp and vanitee.

When this youth grew up in his estate,
He run through with it all, although it was very great ;
There was nothing left undone that he could do the worst,
Of sin, theft, and murder too.

When he was bound in prison so strong,
His mother came there to see her son ;
But her poor soul was not permitted to go in,
So she walked up to the bars and spoke to him.

She said, « Dear son, if you my counsel took,
And the Lord, heaven and His book forsook,
You might a-lived some pleasure for to see ;
But to your dear old mother you are a miseree.

He said, « Dear mother, go leave off your pitiful cries,
Your weeps and mourns brings soft tears to my eyes ;
Forget, dear mother, such a child you ever bore —
Kiss my lips once, dear mother, if no more ».

She kissed his lips ten thousand times or more,
Her hands in her hair with sorrow tore ;
Saying, « Dear child, you'll not forgotten be,
Although your body hangs a wonder for to see ».

« I know my body hangs on chains so high,
I am doomed to see eterni-ty ;
My race is run, my case is done,
My life goes down this evening with the sun ».

When the officer from Brayon did appear,
Straightway to William Bluet he drew near,
Saying, « William, prepare yourself in speed,
For this almost makes my very heart bleed ».

When he was on the gallows so high,
He prayed to the Lord for mer-cy,
Saying, « Pity, Lord, the only son,
Or my soul is forever left undone ».

When he had hung till he was almost dead,
There came a dove and hovered (1) his head three times,
Then ascended to the sky,
Which put the people in a sad disprize (2).

(1) *Hovered* — hovered over.

(2) *Disprize* — surprise.

CHANSONS INDIGÈNES D'AMÉRIQUE

BRAVE WOLFE

Cette chanson est une survivance de l'époque coloniale, et décrit la bataille de Québec, dans laquelle les généraux Wolfe et Montcalm furent mortellement blessés. La rencontre de Montcalm et de Wolfe au treizième couplet est particulièrement saisissante. Donnée par Carey Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

Cheer up, my young men all,
Let nothing fright you ;
Though oft objection rise,
Let it delight you.

Let not your fancy move
Whene'er it comes to trial,
Nor let your courage fail
At the first denial.

I sat down by my love,
Thinking that I wooed her ;
I sat down by my love,
But sure not to delude her.

But when I go to speak,
My tongue it doth so quiver
I dare not speak my mind
Whenever I am with her.

Love, here's a ring of gold,
'T is long that I have kept it ;
My dear, now for my sake
I pray you to accept it.

When you the posy read,
Pray, think upon the giver ;
My dear, remember me,
Or I'm undone forever.

Then Wolfe he took his leave
Of his most lovely jewel,
Although it seemed to be
To him an act most cruel.

Although it's for a space
I'm forced to leave my love,
My dear, where'er I rove
I'll ne'er forget my dove.

So then this valiant youth
Embark-ed on the ocean,
To free America
From faction's dire commotion

He landed in Quebec,
Being all brave and hearty,
The city to attack
With his most valiant party.

Then Wolfe drew up his men,
In rank and file so pretty,
On Abraham's lofty heights
Before this noble city.

A distance from the town
The noble French did meet them
In double numbers there,
Resolv-ed for to beat them.

Montcalm and this brave youth
Together they are walking ;
So well do they agree,
Like brothers they are talking.

Then each one to his post
As they do now retire ;
O then their numerous hosts
Began their dreadful fire.

Then instant from his horse
Fell this so noble hero ;
May we lament his loss
In words of deepest sorrow.

The French are seen to break,
Their columns are all flying ;
Then Wolfe he seems to wake,
Though in the act of dying.

And lifted up his head,
The drum did sound and rattle,
And to his army said,
« I pray, how goes the battle ? »

His adcomp replied,
« Brave Ginral, 't is in our favor,
Quebec and all her pride —
'T is nothing now can save her.

« She falls into our hands
With all her wealth and treasure »
« O then, » brave Wolfe replies,
« I quit the world with pleasure. »

FLOYD FRAZIER

Donnée par Mrs. Margaret Green, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

Come you people of every nation,
And listen to my mournful song ;
I will tell you of a circumstance,
Which happened not very long.

Floyd Frazier is now in prison,
And ought to hang-ed be,
For the killing of an innocent woman,
This world may plainly see.

He killed poor Ellen Flannery,
And hid her in the woods,
And made a quick return
To wash away the blood.

He crept into his cabin,
And lay there all night,
Believing his crime was hidden
From everybody's sight.

She had five little children,
From door to door they run,
To look for their poor mother,
But yet no mother come.

Their little hearts grew hungry,
At last they fell asleep,
To rise up in the morning
To cry and mourn and weep.

The night it passed away,
And the morning it did come ;
Her neighbors all did gather,
To see what there was done.

They searched all round her cabin,
Went wandering up and down ;
At last Joseph Williams found her,
And she was deadly wound'.

They found her poor body lying
Mouldering on the ground ;
The rocks piled upon her,
They weighed sixty pound.

They took her to her house,
And there not long to stay,
And then unto the graveyard,
Until the Judgment Day.

The people all did gather
To see her dreadful wounds ;
The sight it was the greatest
That ever has been found.

She suffered in great mis'ry,
In trouble and in pain ;
I hope her soul is in heaven,
Forever there to reign.

This young man was arrested,
And rushed into the jail ;
The jury pronounced him guilty,
They did not allow him bail.

He owned that he did kill her,
And all that he had done ;
I think his case is dangerous,
He has all the risk to run.

They carried him to Pineville,
And there awhile to dwell ;
I'm afraid the crime he's committed
Will send his soul to hell.

This song came to me
By day and by night ;
I think it is right to sing it
In this vain world of delight.

TALT HALL

Talt Hall, indigène du Kentucky, « le bandit des montagnes », fut pendu dans la Virginie vers la fin du XIX^e siècle ; il avait sur la conscience plus de vingt assassinats. Il a fourni la première ébauche du caractère de « Bad » Rufe Tolliver, dans un des contes des highlands de John Fox, Jr. Donnée par Rob. Morgan, Emmalena, Knott Co., Kentucky.

Come all you fathers and mothers,
And brothers and sisters all,
I'll relate to you the history
Concerning old Talt. Hall.

He shot and killed Frank Salyers,
The starter of it all ;
He's breaking up our country,
He's trying to kill us all.

They arrested him in Tennessee,
And placed him in Gladeville jail ;
He had no friends nor relations,
No one to go his bail.

He heard the train a-coming,
Got up, put on his boots ;
They're taking him to Richmond
To wear the striped suits.

He heard the train a-coming,
He heard those negroes' yells ;
They're taking him to Richmond,
To hear the Richmond bells.

He wrote his brother a letter,
To his own home country,
Says, « See your satisfaction, brother,
Wherever you may be ».

He wrote another letter,
Saying, « Brother, now farewell » ;
Says, « See your satisfaction, brother,
Or send your soul to hell ».

He got upon the platform,
He wrung his hands and cried,
Says, « If I had not a-killed Frank Salyers,
I would not have had to died ».

J.-B. MARCUM

Adaptation de « Jesse James », qui relate l'assassinat d'un avocat célèbre au cours de ses poursuites contre certains « partisans » du

Kentucky. La chanson exclusivement consacrée aux haines de clan ne se trouve pas dans les highlands ; toutefois, des chansons ont été composées sur la mort de chefs de clan célèbres. Donnée par Mr. Noble, Jackson, Breathitt Co., Kentucky.

It was on the fourth of May,
Half past eight o'clock that day ;
J.-B. Marcum then was standing in the door
Of the court house of his town,
Where Curt Jett was lurking round,
Just to get a chance to lay him on the floor.

CHORUS

Marcum leaves a wife to mourn all her life,
And his little children stand it well and brave ;
But that little Curtis Jett, Thomas White and others yet,
Are the men who laid poor Marcum in his grave.

Thomas White, a friend of Jett,
No worse man was ever met,
Then came walking boldly through the court house hall ;
And as he was walking by
He looked Marcum in the eye,
Knowing truly that poor Marcum soon would fall.

White then walked out on the street,
Stopped to see it all complete,
He expected soon to hear the fatal shot ;
Jett advances through the hall
With a pistol leaden ball,
And he killed poor J.-B. Marcum on the spot.

Judge Jim Hargis and his man
Edward Callahan
Were across the street, 'in Hargis Bros. store ;
Some believed they knew the plot,
Hence were listening for the shot,
And saw Jett's victim fall there in the door.

Captain Ewen standing by
Saw him fall and heard the cry :
« O Lord, O Lord ! they have killed me now at last »,
Ewen saw the man and gun,
And then he hastily did run,
And then he heard the second loud and awful blast.

B.-J. Ewen wise and true,
Knowing well it would not do
To expose the man who held the weapon bare,
Had to keep the secret well,
For he was afraid to tell,
Since he feared the judge would kill him then and **there**.

Thus he came to Marcum's aid,
Though at first they were afraid ;
Hargis, Callahan and White they never met ;
But the one who lingered near
Was a man they all did fear —
Who had the awful deed was Curtis Jett.

They arrested White and Jett,
And the court in Jackson met ;
There the prosecution labored with its might,
And when Breathitt's court was o'er,
Judge Redwine could do no more,
So he left it with the jury for the night.

And the jury disagreed,
Just one man began to plead,
That he thought Curt Jett and White should both go free ;
He contended to the last,
His vote he would not cast ;
And it is believed that Judge Hargis paid the man a fee.

Then they tried the men once more,
Not in Jackson, as before,
For they could not get justice in that town ;

So the court in Harrison met,
And condemned both White and Jett —
A verdict of their guiltiness they found.

Now the final trial is past,
Jett and White are doomed at last
To the prison house where they will have to stay ;
And with those of other crime
They must labor all the time,
Until death shall come and take them both away.

Their poor mothers grieve today
O'er their boys while they're away ;
For there's nothing that can sever a mother's love ;
They will think of them each breath,
And will cleave to them till death,
Then they will hope to meet them in the courts above.

Now 't is true, but sad to note,
There are others who had to go,
And be locked up in the Fayette County jail,
Awaiting trial for the crime
They had covered for a time,
That was so great the court refused to give them bail.

THE TOLLIVER SONG

Cette chanson est en rapport intime avec l'une des haines les plus fameuses du Kentucky, The Rowan County « War ». Il est bon de remarquer que le code d'honneur du highlander n'exige pas qu'il laisse à son adversaire une chance loyale de se défendre ; tous les moyens, loyaux ou perfides, lui sont bons, et sa conduite offre un contraste saisissant avec l'esprit chevaleresque de l'homme des plaines de l'Ouest. Dans le Kentucky cette chanson est connue sous le titre

*de « The Rowan County War ». Donnée par Hattie Rowand, Cliff
Top, Fayette Co., Virginie Occidentale.*

It was in the month of August,
All on election day,
Lent Martin he was wounded,
Some say by Johnny Day.

But Martin could not believe it,
Or could not think it so ;
He thought it was Bud Tolliver
That struck the fatal blow.

They wounded young Ad Simon,
Although his life was saved ;
He seems to shun grog shops
Since he stood so near the grave.

They shot and killed Sol Bradley,
A sober, innocent man ;
Left his wife and loving children
To do the best they can.

Martin did recover,
Some months had come and past ;
All in the town of Morehead
These two men did meet at last.

Tolliver and a friend or two
About the street did walk ;
They seemed to be uneasy,
With no one wished to talk.

They walked into Judge Carey's grocery (1)
And stepped up to the bar ;
But little did he think, dear friends,
He had met his fatal hour.

(1). *Grocery* — café, saloon.

The sting of death was near him ;
Martin rushed in at the door ;
A few words passed between them,
Concerning a row before.

People soon got frightened,
Began to rush out of the room,
When a ball from Martin's pistol
Laid Tolliver in the tomb.

His friends then gathered round him,
His wife to weep and wail ;
And Martin was arrested
And placed in the county jail.

He was put in jail at Roand,
There to remain a while,
In the hands of law and justice,
To bravely stand his trial.

The people talked of lynching him,
At present though they failed ;
The prisoner's friends removed him
To Winchester jail.

Some persons forged an order,
Their names I do not know ;
The plan was soon agreed upon,
For Martin they did go.

Martin seemed to be discouraged,
He seemed to be in dread ;
« They have sought a plan to kill me »,
To the jailer Martin said.

They put the handcuffs on him,
His heart was in distress ;
They hurried to the station,
Got on the night express.

Along the line she lumbered,
Just at her usual speed ;
There were only two in numbers
To commit the awful deed.

Martin was in the smoking car,
Accompanied by his wife ;
They did not want her present
When they took her husband's life.

And when they arrived at Farmer
They had no time to lose ;
A band approached the engineer,
And bade him not to move.

They stepped up to the prisoner
With pistols in their hands ;
In death he soon was sinking,
He died in iron bands.

His wife overheard the noise,
Being in the smoking car ;
She cried, « O Lord ! they've killed my husband »,
When she heard the pistols fire.

The death of these two men
Has caused great trouble in our land,
Caused men to leave their families,
And take the parting band.

It has caused continual war,
Which may never never cease ;
I would to God that I could see
Our land once more in peace.

They killed our deputy sheriff,
Baumgartner was his name ;
They shot him from the bushes,
After taking deliberate aim.

The death of him was dreadful,
It may never be forgot ;
His body pierced and torn
With thirty-two buckshot.

I composed this song as a warning ;
Oh, beware, young men ;
Your pistols will cause you trouble,
On this you may depend.

In the bottom of a whisky glass
A lurking devil dwells,
Burns the breath of those who drink it,
And sends their souls to hell.

THE VANCE SONG

Si les trois premières strophes de cette chanson sont l'œuvre d'un chanteur des highlands, elles lui font grand honneur, car leur mérite dépasse la mesure ordinaire des chansons des highlands. Donnée par Hattie Rowand, Cliff Top, Fayette Co., Virginie Occidentale.

Green are the woods where Sandy flows,
The wild beasts dwelleth there ;
The bear is secure in the laurel groves,
And the red buck roves the hill.

Bright shines the sun on 'Clinge's Hill,
And soft the west wind blows ;
The woods are covered with bloom so fair,
Perfumed by the wild rose.

But Vance no more shall Sandy behold,
Or drink of its crystal waves ;
The partial judge pronounced his doom,
And the hunter has found his grave.

« I hope that pardon is found ;
Daniel Horton, Bob and Bill
A lie against me swore,
In order to take my life away,
That I may be no more.

« But they and I together must meet
When Immanuel's trumpet blows ;
Perhaps when I'm at rest on Abraham's breast,
They will rove the gulfs below.

« Farewell, my friends, my children dear,
I bid you all farewell ;
The love I have for your precious souls
No mortal tongue can tell.

« Since heaven has spoke kind peace to my soul,
This body will soon decay ;
The blood that was shed on Calvary's hill
Washed all my sins away.

« Farewell, my true and loving wife,
To you I bid adieu ;
And if I gain fair Canaan's land,
I'll wait and watch for you.

« I come, I come, ye angels of God,
To the realms of joy I come ;
A Christian hope cheers my hours of death,
Dear Jesus, receive me home ».

JOHN HENRY

(THE STEEL-DRIVING MAN)

Cette chanson a été empruntée aux noirs. John Henry, foreur au burin d'acier, perd la vie en voulant lutter avec la foreuse moderne à vapeur. La chanson est basée sur un fait réel, qui se produisit pendant la construction de la voie ferrée C. et O., dans le sud de la Virginie Occidentale. « Babe » (baby, sweetheart) est un indice certain d'origine nègre ou d'adaptation ; ce terme ordinairement superflu ; est une expression d'amitié. Donnée par Jesse Green, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

When John Henry was a little babe,
A-holding to his mama's hand,
Says, « If I live till I'm twenty-one,
I'm going to make a steel-driving man, my babe,
I'm going to make a steel-driving man ».

When Johnny was a little boy,
A-sitting on his father's knee,
Says, « The Big Bend tunnel on the C. and O. Road
Is going to be the death of me », my babe (*bis*).

John, he made a steel-driving man,
They took him to the tunnel to drive ;
He drove so hard he broke his heart,
He laid down his hammer and he died, my 'babe.

O now John Henry is a steel-driving man,
He belongs to the steel-driving crew ;
And every time his hammer comes down,
You can see that steel walking through, my babe.

The steam-drill standing on the right-hand side,
John Henry standing on the left ;
He says, « I'll beat that steam-drill down,
Or I'll die with my hammer in my breast », my babe.

He placed his drill on the top of the rock,
The steam-drill standing close at hand ;
He beat it down one inch and a half,
And laid down his hammer like a man, my babe.

Johnny looked up to his boss-man and said,
« O boss-man, how can it be !
For the rock is so hard, and the steel is so tough,
I can feel my muscles giving way », my babe.

Johnny looked down to his turner (1) and said,
« O turner, how can it be !
The rock is so hard, and the steel is so tough,
That everybody's turning after me », my babe.

They took poor Johnny on the steep hillside,
He looked to his heavens above ;
He says, « Take my hammer and wrap it in gold,
And give it to the girl that I love », my babe.

They took his hammer and wrapped it in gold,
And give it to Julia Ann ;
And the last words Johnny said to her
Was, « Julia, do the best you can », my babe.

If I die a railroad man,
Go bury me under the tie,
So I can hear old number four
As she goes rolling by, my babe.

(1) *Turner* — celui qui tient la barre.

If I die a railroad man,
Go bury me under the sand,
With a pick and shovel at my head and feet,
And a nine-pound hammer in my hand, my babe.

THE YEW-PINE MOUNTAINS

Cette chanson est de toute évidence un rejeton de la précédente, « John Henry ». Elle ne contient pas de récit, mais est plutôt un chant des noirs pour banjo, adopté par les blancs. Donnée à Mr. Woofter, à Glenville, Virginie Occidentale.

This old hammer rings like silver (*trois fois*).
It shines like gold, babe, it shines like gold.
I'm going back to the Yew-Pine Mountains (*trois fois*)
For that's my home, babe, for that's my home.

This old hammer killed my buddy (1),
But it'll not kill me, babe, it'll not kill me, etc.

This old hammer killed John Hardy,
But it'll not kill me, babe, but it'll not kill me.

The people, round here they don't like me,
But I don't care, babe, I don't care.

Forty-four days makes forty-four dollars,
All in gold, babe, all in gold.

I can hear my true-love calling,
« O come back home, babe, O come back home ».

(1) *Buddy* — comrade.

I can see my true-love coming,
All dressed in red, babe, all dressed in red.

When I meet her I will greet her,
And she'll greet me, babe, she'll greet me.

THE IRISH PEDDLER

Donnée par Jesse Green, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

Just as the sun was rising high,
One day in merry June,
The birds were singing in the trees,
All nature seemed in chune (tune).

The peddler and his wife were traveling along
Upon the lonely way,
A-shar'ng each other's toils and cares,
They both were old and gray.

These men were hidden by the way,
With hearts like murderous Cain ;
Their voices hushed, their pistols came,
To kill this weary twain.

Just as the wagons came in view,
Shots rang upon their hair (1) ;
But little did they think, dear friends,
They'd met their fatal hour.

His wife fell out upon the ground
To toise (poise) her dying head ;
The men rushed up and took her gold ;
Poor lady, she were dead.

(1) *Their hair* — the air.

The horses rushed on with the dying man,
Till kind friends checked their speed ;
Alas ! alas, it was too late
To stop this horrible deed.

They both are sleeping in the tomb,
Their souls have gone above,
Where they cannot be disturbed any more ;
It's all in peace and love.

POOR GOENS

Donnée par Rob. Morgan, Emmalena, Knott Co., Kentucky.

Come all ye people who live far and near,
I'll tell you of a murder done on the Black Spur ;
They surrounded poor Goens, but Goens got away
And went to Eli Boggs's, and there he did stay.

Old Eli's son, Huey, his life did betray,
By telling him he'd go with him to show him the nigh way ;
When they saw him coming, they lay very still,
Saying, « It's money we're after, and Goens we'll kill. »

They fired on poor Goens, which made his horse run ;
The shot failed to kill him, George struck him with a gun ;
« Sweet heaven ! sweet heaven ! » poor Goens did cry,
« To think of my companion when I have to die ! »

And when they had killed him, with him they wouldn't stay,
They drank up his whisky and then rode away ;

They sent for Miss (1) Goens, she made no delay,
And when she was coming, she saw his grave on the way.

(1) *Miss* — Mrs. Commun dans les highlands pour Mrs.

I wish you could have been there and a-heard her poor moans,
Saying, « Here lays his poor body, but where's his poor soul ? »

.
.

ROSANNA

Donnée par Rob. Morgan, Emmalena, Knott Co., Kentucky.

Farewell, dear Rosanna, when shall I evermore
Behold that pretty fair face I've seen here before ?

I bid you from my window away in great speed ;
Rosanna is married to the squiro (1) indeed.

If Rosanna is married, the girl I adore,
I'll turn to the seashore and come here no more.

So early next morning the ship she set sail,
So early next morning she drew her fresh gale.

She sailed down the ocean until she struck a rock,
And in the ocean those sailors were lost.

Except one sailor, on a hogshead was tossed,
Blew away to old England, a many miles square.

Silimentary's body is drowned, Rosanna's own dear ;
.

When Rosanna came to hear this she tore down her hair,
Saying, « Curst be the cruel parents who sent him there ! »

.
For the sake of silimentary Rosanna must die.

(1) *Squiro* -- squire.

She drew her silver dagger, she pressed her body through ;
Her blood came trinkling (1) like a morning of dew.

WILLIAM BAKER

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

Come ye people of every nation,
And listen to what I say ;
I'll tell you of a circumstance
Which happened here in Clay.

William Baker's now in prison,
And shortly hang-ed be,
For killing of one Prewitt,
The world may plainly see.

He went to Prewitt's dwelling,
These words to him did say :
« Come bear me your company. »
He said it night and day.

But O the cruel evil
That dwell in Baker's heart ;
He took the life of Prewitt
Before the day did part.

Poor Prewitt was a-sitting
Most perfectly at ease,
When Baker fell upon him,
And knocked him to his knees.

(1) *Trinkling* — trickling.

He killed him in an instant,
And carried him to the woods ;
He ha-si-ly (1) return-ed,
To wash away his blood.

He went to Prewitt's lady,
These words to her did say :
« Your husband he has left you,
He sure has run away.

« I told you that he'd leave you,
Some days or weeks ago,
And you'd no right to doubt it,
But what I said was so ».

Her mind was filled with trouble,
Her heart was broke with woe ;
She left her land and dwelling,
And to her father go.

« A word or two, Mrs. Prewitt,
A word or two with you ;
You've been robbed of your companion,
By William Baker, too.

« You've been robbed of your companion,
It is a cruel thing ;
Go seek the Lord for mercy,
And he will heal the sting. »

(Go kill a man for riches,
Or any such a thing,
Go seek the Lord for mercy,
And then you'll feel the sting.)

(1) *Ha-si-ly* — hastily.

The life of William Baker
To you all I have told ;
I hope you will all live honest,
And never be so bold.

HIRAM HUBBERT

Cette chanson est un écho de la guerre de guérillas dans les highlands pendant la Guerre Civile. Donnée par Mrs. Margaret Green' Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

A sad and mournful story
'T's unto you I now will tell,
Concerning of Hiram Hubbert,
And abou (1) the way he fell.

He was traveling through this country,
Through sorrow and distress ;
The rebels overhauled him,
With chains they bound him fast.

They driv (2) him on before them,
Till the road was stained with blood ;
They swore so hard against him,
They took his precious life.

They took him to Cumberland River
To try him for his life ;
They swore so hard against him
They took his precious life.

(1) *Abou'* — about.

(2) *Driv* — drove.

They driv him up the holler,
They driv him up the hill
To the place of execution,
He begs to write his will.

« Come all my friends and neighbors,
Likewise my little child ;
I'll leave this letter with you,
For I am going to die.

« Come all my friends and neighbors,
Who I do love so well ;
I'll leave this letter with you,
For 'tis my last farewell. »

They lashed the cord around him,
They bound him to a tree ;
Eleven balls went through him,
His body shrunk away.

Hiram Hubbert was not guilty,
I've heard great many say ;
He was not in this country,
He was ninety miles away.

THE C. & O. WRECK

Si toutes les chansons du peuple commençaient de cette façon, leur origine, et certainement leur ancienneté, ne seraient pas entourées de mystère. Donnée par William Back, Red Fox, Knott Co., Kentucky.

It was on a New Year's morning,
Nineteen hundred and thirteen,
Engine Eight Hundred and Twenty
Went down with fire and steam.

It was on this sad morning
At about eleven o'clock,
The C. & O. bridge at Guyandott (1)
Began to tremble and rock.

When the train reached Guyandott
The engineer was there ;
Ed Webber was his name,
He had dark and wavy hair.

He pulled his engine to the bridge,
But the flagman he was there ;
He held out the red as if to say,
« You may cross here if you dare. »

Ed sat in his cab window
So peaceful and so fair ;
He did not know that on the bridge
That death awaited him there.

Fireman Cook walked across the bridge
And stopped on the other side ;
He did not know that Webber
Was taking his last ride.

Rufe Medders was the bridge foreman,
A kind good hearted man ;
He stood there giving orders
And signals with his hands.

His crew was working on the bridge,
But this I think you know,
A-working for their families,
And for the C. & O.

(1) Dans la Virginie Occidentale.

Brakeman Williams gave the signal
Ad the engine started on ;
But when she hit the trestle,
He knew that Webber was gone.

The bridge rocked for a moment,
And then went tumbling down ;
They heard the engine crash below
With a sad and mournful sound.

Conductor Love looked across the bridge,
Then turned and bowed his head ;
He knew that faithful Webber
Was numbered with the dead.

Thirteen men were on the bridge,
And when the bridge went down,
Six of them were rescued,
While seven of them were drowned.

Ed Webber was the engineer,
A brave and faithful man ;
He went down on his engine
With the throttle in his hand.

His body was recovered
And placed beneath the sod ;
We trust that he is resting
With our Savior and our God.

Ed Webber left a loving wife
And eight little children dear ;
May God protect and comfort them
While they remain down here.

Were those men religious ?
This I do not know ;
But when our Savior calls us
We surely have to go.

God bless their families,
Their dear old mothers, too ;
God bless their brothers and sisters
As they journey onward through.

Now all of us that see this song,
Be good and be true ;
For God has said in His own words
That death will visit you.

PEARL BRYAN

Cette chanson est évidemment modelée sur « Florella, » mais n'en constitue pas une variante, car les circonstances du meurtre de miss Pearl Bryan sont bien connues ; deux étudiants dentistes de Louisville, Kentucky, séduisirent et assassinèrent miss Bryan, près de Ft. Thomas, dans le Kentucky, en 1896 ; ils furent pendus pour ce crime l'année suivante. Cette chanson offre un bon exemple de la facilité avec laquelle le peuple acquiert la technique de la ballade. Donnée par Lona Woofter, Glenville, Virginie Occidentale.

Down in a lonely valley
Where the fairest flowers bloom,
There's where poor Pearl Bryan
Lies mouldering in her tomb.

CHORUS

While the banners waved above her,
The shrill was a mournful sound,
A stranger came and found her,
Cold, headless on the ground.

She died not broken hearted,
Nor by disease she fell,
But in a moment's parting,
From the one she loved so well.

One night when the moon was shining,
The stars were shining too,
Softly to her dwelling
Walling and Jackson drew.

They said, « Come, Pearl, let us wander
Down by these woods so gay ;
Come, love, and let us ponder
Upon our wedding day. »

The way seemed dark and dreary,
She was afraid to stay ;
She says, « I am so weary,
Let us retrace our way. »

« Retrace our way ? No, never,
Among these woods to roam ;
You bid farewell forever
To parents, friends and home. »

Down on her knees before them
She pleaded for her life ;
Into her snowy-white bosom
They plunged a fatal knife.

« Dear Jackson, I'll forgive you,
Though this be my last breath ;
You know I never deceived you,
Now close my eyes in death. »

THE AUXVILLE LOVE

Donnée par Mrs. Robin Cornett, Hindman, Knott Co., Kentucky.

In Auxville town of Delaware
My father lived, a merchant there ;
I had a love, a true-love there,
Which filled my heart with sad despair.

Down through the green meadow a fence row there went,
Where she gathered red flowers with deep content ;
She gathered of all, she plucked, she pulled,
'Till at length she rolled her apron full.

On yonder's high mountain there grew a green pine,
The only one that she could find ;
The only one that she could find
To ease her heart, her troubled mind.

Down on the green grass she made her a bed,
A pillow of sweet flowers lie under her head ;
And as she lie down, these words she did say :
« I will rise no more till the judgment day. »

No sooner did her blood it run cold,
Than unto him the news was told ;
« I'm glad, I'm glad, I'm glad, » said he,
« I'm glad she's in eternity. »

Come all ye young maids, wherever you be,
And I pray, take advice from me :
And to a young man don't ever give way,
For if you do, they will lead you astray.

SWEET JANE

Donnée par Mrs. Richard Smith, Smithsboro, Knott Co., Kentucky.

Farewell, sweet Jane, I now must start
Across the waving sea ;
My ship is now on Johnson's Bar,
With all my company.

I see the sails upon the bar,
They are all ready now ;
Just one sweet kiss before I go,
'Tis mighty deep to plow.

For seven weeks we sailed alone
Across the billows wide ;
The crowd was filled with mirth and glee,
Still at my bosom side.

One morning at the break of day
We landed on the shore ;
Each one of us made up our minds
To dig the golden ore.

For seven years we labored hard,
A-digging for our wealth ;
We lived on bread and salty lard,
And never lost our health.

I loaded up my trunk with gold,
And then I thought of Jane ;
My awful thoughts no tongue could tell,
As I recrossed the Main.

For seven weeks we sailed alone,
Across the mighty deep ;
At last I thought we were all lost,
Our captain was asleep.

At last we came in sight of land,
Of our own native town ;
I heard the captain give command,
« Go take the rigging down. »

I saw a crowd of pretty girls
Come marching to the ship ;
I saw sweet Jane, with all her pearls,
And I begin to skip.

I flew and met her on the walks,
Our hearts were filled with charm ;
Both were so full we could not speak,
I caught her in my arms.

We walked along the marble walk
Up to her father's door ;
The crowd was all so nice and neat
While standing on the floor.

Some one then read the marriage law,
Which bound us both our life ;
Now Jane is mine without one doubt,
My sweet and loved wife.

I'M GOING TO JOIN THE ARMY

Cette chanson est un écho de la guerre hispano-américaine (1898) ; elle fut très populaire à cette époque. Pensacola, en Floride, était le port d'embarquement des soldats dirigés sur Cuba. Les couplets 5

et 6 ont été empruntés à « Jack Went a-Sailing ». Donnée par Mrs. Rachel Stidham, Jackson, Breathitt Co., Kentucky.

« So fare you well, my darling,
So fare you well, my dear ;
I'm going to join the army,
I'm going to volunteer.

« It's been my sad misfortune
A soldier for to be ;
O be contented, darling,
And don't you weep for me.

« I'm going to Pensacola
To tarry for awhile ;
So far from you, my darling,
About five thousand mile. »

She wrung her lily-white hands,
So mournfully she cried :
« You're going to join the army,
And in that war you'll die.

« Your waist it is too slender,
Your fingers long and small,
Your cheeks too red and rosy
To face a cannon ball. »

« I know my waist is slender,
My fingers long and small ;
But it would not make me shudder
To see ten thousand fall.

« I hear the cannons roaring,
The balls are flying high ;
The drums and fifes are sounding
To drown the dreadful cry. »

« In the center you' ll be wounded,
In the center you 'll be slain ;
It' ll break my heart asunder
If I never see you again.

« The ships all stand at anchor,
The boys all dressed in blue,
You're going away to join them,
And love, what shall I do ? »

« I'll sail around the enemy
My fortune for to try ;
I'll think of you, my darling,
And oft sit down and cry.

« If you' ll portray a single life
Throughout the great campaign,
I'll marry you, my darling,
When I return again.

« Then fare you well, my darling,
Then fare you well, my dear ;
I'm coming back to see you,
If't takes ten thousand year »

JACK COMBS

*Cette chanson est modelée sur The Dying Cowboy. Donnée par
H. Cody, Hindman, Knott Co., Kentucky.*

As I passed by where Jack Combs was murdered,
As I passed by there so early one day,
I spied a cold corpse wrapped up in fine linen,
Wrapped up in fine linen, as cold as the clay.

CHORUS

Go pick up your drums as if I were with you,
Go beat your dead marches while carrying me along ;
And each one of you a bunch of red roses,
To keep me from smelling while carrying me along.

.
.

My head it is aching, my poor heart is breaking,
With sad limitation I surely must die.

So cruel was the man that committed this murder,
So cruel was he that held to my arm ;
I might have applied to some friend all near me;
To have saved my life before it was gone.

Go take me to the graveyard and throw the dirt o'er me,
And all that can sing must sing my song ;
Go take me to the graveyard and throw the dirt o'er me,
For I have been murdered, and you know they've done wrong.

THE BLACK MUSTACHE

Un vieux manuscrit, Knott Co., Kentucky.

It's O once I had a charming beau,
I loved him dear as life ;
I longed and longed some future day
To be his charming wife.

His pockets they were filled with gold,
And he could cut a dash (1),
With a diamond ring and a watch and chain,
And a darling, black mustache.

(1) *Cut a dash* — faire le dandy.

He came to see me last Sunday night,
And stayed till almost three ;
He said he never loved a girl
As well as he loved me.

He said we'd live in grandest style,
For he had lots of cash ;
And then he pressed upon my lips
That darling, black mustache.

And then there came a sour old maid,
She's worth her weight in gold ;
She had false teeth, and wore false hair,
She's forty-five years old,

So cruel he deserted me
For this old maid and her cash ;
And now I know I've lost my beau
With a darling, black mustache.

Then take my advice, ye thoughtless girls,
And do not be too rash ;
But leave alone those stylish chaps
That wear the black mustache.

THE MARRIED MAN

Donnée par Mrs. Edwin Daniel, Hindman, Knott Co., Kentucky.

I married me a wife, O then (*bis*),
I married me a wife,
She's the plague of my life,
And I wish I was single again.

REFRA'N :

I wish I was single again (*bis*) ;
If I was single
My pockets would jingle,
And I wish I was single again.

She beat me she banged me, O then,
She beat me she banged me,
She swore she would hang me,
And I wish I was single again.

My wife got sick, O then,
My wife got sick,
Not any too quick,
For I wanted to be single again.

My wife she died, O then,
My wife she died,
And I laughed till I cried,
To think I was single again.

I married me another, O then,
I married me another,
She's the devil's grand-mother,
And I wish I was single again.

I made up my mind, O then,
I made up my mind
To leave her behind,
O then I was single again.

DAVY CROCKETT

Donnée par Wiley Parks, Hindman, Knott Co., Kentucky.

I knew a little boy whose name was Davy,
He wouldn't eat meat, but he did like the gravy ;
And when he eat his bread, O then he went to bed,
He would double up his feet and put 'em under his head.

I met a man one day, he says « Where are you going ? »
I looked at him, says, « I'm going out a-cooning (1) » ;
And he says, « Where's your gun ? » Says I, « I hain't got none ».
« Well, you can't kill a coon unless you had one ».

Went on a piece further and there I saw a squirrel
Sitting on a pine log, eating sheep and sorrel (2) ;
And he says, « Black calf, you had better not laugh,
For if you do, I'll bite you two in half. »

Threw down my gun and all my ammunition,
He'd bit off my tail and I'd swallowed his'n (3) ;
(I says to Col. Davy, « I'll cool his ambition »).
When we both locked horns I thought my breath was gone,
I was never squeezed so hard since the hour I was born.

We fit (4) on a half a day, and then agreed to stop it,
I was badly whipped, and so was Davy Crockett ;
And then we agreed to let each other be,
I was hard enough for him, and so was he for me.

(1) *A-cooning* — coon hunting.

(2) *Sorrel* — plante des highlands.

(3) *His'n* — his.

(4) *Fit* — fought.

THE BUGABOO

Donnée par Tom Kelley, Hazard, Perry Co., Kentucky.

I am a jolly boatsman,
I plainly know the trade ;
And all the harm I ever did,
Was courting a pretty fair maid.

I courted her long summer days,
And winter nights also,
And when I gained her free good will,
I didn't know what to do.

She came unto my bedside,
Where I was lying asleep ;
She came unto my bedside,
So bitterly she did weep.

She wept, she mourned, she wrung her hands,
Crying, « Love, what shall I do ! »
O then she jumped in the bed with me,
For fear of the bugaboo.

All in the first part of that night
We lay in sport and play ;
All in the second part of that night
She lay in my arms till day.

The night being gone, the day coming on,
« Kind sir, I am undone » ;
« Arise, pretty maid, and don't be afraid,
For the bugaboo is gone ».

All in the first part of that year
 She looked both slim and pale ;
All in the second part of that year
 She looked both fresh and gail' (gaily).

All in the third part of that year
 She brought to me a son ;
O now you can see, as well as I,
 What the bugaboo has done.

I took that girl, I married her,
 I loved her as my life ;
I took that girl, I married her,
 She made me a virtuous wife.

I never told her of her faults,
 Nor d-- me if I do ;
For every time the baby cries,
 I think of the bugaboo.

THE RICH AND RAMBLING BOY

Donnée par Tom Kelley, Hazard, Perry Co., Kentucky.

I am a rich and rambling boy,
To many a show that I have been ;
And a pretty fair miss for to pay my way,
She caused me to rob on the broad highway.

My mother sits and she watches and she mourns,
My sister says she is left alone ;
My sweetheart sits in deep despair,
With her pink silk ribbon and her curly hair.

Hush up, hush up, déar darling,
Don't you watch and mourn ;
For I'll be back some lonesome day,
For the eastern train will bring us home.

I'll buy me a ticket in Greenville town,
I'll get on the train and I'll sit down ;
The whistle will blow and the wheels will roll,
In five more days I'll be at home.

I know I am condemned to die,
And all the girls for me will cry ;
But all of their cries won't set me free,
For I'm condemned to the gallows-tree.

The rose is red, the stem is green,
The time is past that I have seen ;
It may be more, it may be few,
But I hope to spend them all with you.

BOB SIMS

Donnée par Tom Kelley, Hazard, Perry Co., Kentucky.

O once I had a partner,
Bob Sims was his name,
And everything that he would do,
I always was to blame.

His threatening and his quarreling
Was never known to fail ;
At last he had me lock-ed up
In the Lincoln County jail.

They took me off to prison,
Locked me up in number four ;
They gave me grub (1) enough to eat,
But I always wished for more.

(1) *Grub* — food.

The beds were all the finest,
But sleeping I did fail ;
I'll tell you what was troubling me
In the Lincoln County jail.

One night when I was sleeping
I dreamed a pleasant dream :
I thought I was a rich merchant,
All on some golden stream.

But I woke up broken hearted,
Locked up in Stanford jail ;
My friends was all around me,
And none could go my bail.

So early next morning
A note to my love did write ;
I asked her if she would bail me
If I'd quit getting tight (1).

She walked right down to Stanford,
Drew fifty dollars down ;
She walked right down to prison house,
And she led me out of town.

Now my song is ended,
I've one more word to say :
Quit your drinking whisky, boys,
And throwing your money away.

You'll drink the poison whisky,
And throw your money about,
And when you get in these old jails,
Your friends won't bail you out.

(1) *Tight* — drunk.

CHARLES J. GUILTEAU

La source de cette chanson est l'assassinat du président James A. Garfield en 1881. Donnée par R. H. Johnson, Morgantown, Virginie Occidentale.

But little did I think,
While in my youthful bloom,
I'd be taken to the scaffold
To meet my fatal doom.

REFRAIN

My name is Charles Guiteau,
My name I'll never deny,
Though I leave my aged parents
In sorrow for to die.
(To climb the scaffold high).

'T was down at the depot
I tried to make my escape,
But the people were against me,
It proved to be a mistake.

They took me to the prison
While in my youthful bloom ;
And now unto the scaffold
To meet my fatal doom.

BAD TOM SMITH

« Bad » Tom Smith, un des tireurs les plus dangereux des montagnes du Kentucky composa cette chanson, paroles et musique, et

*la chanta d'une voix forte et claire sur l'échafaud. Donnée par H. Cody,
Hindman, Knott Co., Kentucky.*

I am passing through the valley here in peace,
I am passing through the valley here in peace ;
O when I am dead and buried
In the cold and silent tomb,
I don't want you to grieve after me.

CHORUS

I don't want you to grieve after me,
I don't want you to grieve after me ;
O when I am dead and buried
In the cold and silent tomb,
I don't want you to grieve after me.

I am leaving all my friends here in peace,
I am leaving all my friends here in peace ;
O when I am dead and buried
In the cold and silent tomb,
I don't want you to grieve after me.

ELLEN SMITH

Donnée par Dan Gibson, Lackey, Knott Co., Kentucky.

Come all you young people,
Both far and near,
I'll relate you a history,
Of June, last year.

Last Monday morning,
About the break of day,
They captured poor Ellen
And carried her away.

Where was she shot,
And where was she found ?
She's shot through the heart,
Lying cold on the ground.

Who would be so brave,
And who would be so bold,
To murder poor Ellen
For a handful of gold ?

Who would be so brave,
And who would have the face,
To murder poor Ellen
In such a lonesome place ?

Now poor Ellen's dead,
With her hands upon her breast ;
The high sheriffs and blood-hounds
Will give me no rest.

Poor little Ellen,
She's harmless as a dove,
She's always stayed at home,
For home she did love.

O now I am married,
And roaming in the East,
The police and blood-hounds
Will let me see no peace.

O now I am married,
And roaming in the West,
The sheriffs and blood-hounds
Will give me no rest.

O now I am married,
And living alone,
The sheriffs and blood-hounds
Won't leave me alone.

They gathered their Winchesters,
They hunted me down,
They found me a-sailing
In Monterey town.

It's true they have got me,
And I'm a prisoner now ;
But the Lord, He is with me,
And hears every vow.

O now they have caught me,
They'll hang me if they can ;
I'm sure if they hang me,
They'll hang an innocent man.

O now I am a prisoner,
And I'm confined in jail ;
My friends all gathered round,
But none was worth my bail.

Now I am a-praying,
A-praying all the time,
A-praying for the man
That committed this crime.

If I were a free man,
And back home today,
I'd scatter red roses
On sweet Ellen's grave.

Sometimes I have a dollar,
Sometimes two and three ;
My wife's off a-gamblin',
She don't care for me.

Sometimes I have a dollar,
Sometimes five and six ;
I want to be a-shooting,
My pistol's out of fix.

MOONSHINER

Donné par Monroe Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

I've been a moonshiner
For eighteen long year' ;
I've spent all my money
For whisky and beer ;
I buy my own whisky,
I make my own stew,
If I get drunk, madam (1),
It's nothing to you.

I'll get up on some mountain,
I'll put up my still (2) ;
I'll sell you one quart, boys,
For a one dollo (3) bill ;
I'll get up on some mountain,
The mountain so high,
As the wild geese fly over
I'll bid them good-bye.

(1) *Madam* — miss.

(2) *Still* — alambic.

(3) *Dollo* — dollar.

Pretty Betsy, pretty Betsy,
Would you think it unkind
For me to sit down by you
And tell you my mind ?
My mind is to marry,
And never to part,
For the first time I saw you,
You wounded my heart.

Ofttimes I have wondered
How women love men ;
Then again I have wondered
How men could love them ;
They'll cause your heart trouble,
And a many downfall,
They'll cause you to labor
In many a stone wall.

The bluebirds are flying
From branch to each tree,
A-chirping and singing
Their sorrows away ;
The breath smells so sweet-ly,
Like the dew on the vine —
God bless those moonshiners,
I wish they were mine !

THE GAMBLER

Donnée par Rob. Morgan, Emmalena, Knott Co., Kentucky.

My moments are lonesome, no pleasure I find,
My true-love is a gambler, it troubles my mind.

My true-love is gone, I know not where ;
Perhaps he is off gambling — I know he is not here.

He is taken a prisoner, in prison he is bound,
While other poor gamblers lie mouldering in the ground.

Young ladies, young ladies, some counsel to you :
Don't marry a gambler, whatever you do.

They will pull out their pistols, they'll swear they will kill,
Perhaps they will kill you to gain some small bill.

They brag on your beauty, like the lily of the west,
But drinking and gambling, they like it the best.

JACOB'S LADDER

Ce chant, ainsi que les trois suivants, sont des chants religieux des noirs. Ils fournissent un excellent spécimen de l'improvisation par la foule. Donné par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

I'm a-climbin' up Jacob's ladder,
And I won't be troubled any more,
I'm a-climbin' up Jacob's ladder, Lord,
And I won't be troubled any more.

CHORUS

And I won't be troubled any more (*bis*),
As soon as my feet strikes Zion's walls,
I won't be troubled any more.

Goin' to meet my father in the kingdom, etc.

Goin' to meet my mother in the kingdom,

Goin' to meet my brother in the kingdom,

Goin' to meet my sister in the kingdom.

THE SHIP THAT IS PASSING BY

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

I once had a father, but now I have none,
He's gone to that beautiful home ;
O Lord, let me sail on that beautiful ship,
The ship that is passing by.

REFRAIN

The days seem so sad, and the nights seem so long,
And I am so lonely here ;
O Lord, let me sail on that beautiful ship,
The ship that is passing by.

I once had a mother, but now I have none, etc.

I once had a brother, but now I have none,

I once had a sister, but now I have none.

WE HAVE FATHERS GONE TO HEAVEN

Donnée par Mrs. John W. Combs, Hindman, Knott Co., Kentucky.

We have fathers gone to heaven,
O do tell me if you know,
Will those fathers know their children,
When to heaven they do go ?

We have mothers gone to heaven,
O do tell me if you know,
Will those mothers know their children,
When to heaven they do go ?

We have brothers gone to heaven,
O do tell me if you know,
Will those brothers know each other,
When to heaven they do go ?

We have sisters gone to heaven,
O do tell me if you know,
Will those sisters know each other,
When to heaven they do go ?

We have children gone to heaven,
O do tell me if you know,
Will those children know their parents,
When to heaven they do go ?

WHO AM DAT A-WALKIN' IN DE CO'N ?

Donnée à Mr. Woofter, Gilmer Co., Virginie Occidentale.

Who am dat a-walkin' in de co'n ?
I hab look to east an' I hab look to west,
But nowhar cud I find Him dat walks
Marster's co'nfield in de mawnin'.
How long O Lawd, nobody knows,
I pray I'll rise on judgment day,
How long, O Lawd, nobody knows.

Who am dat a-walkin' in de co'n ?
Am dat Joshua, de son ob Nun ?
Er King David come to fight Goliath,
Neah de co'nfield in de mawnin' ?, etc.

Who am dat a-walkin' in de co'n ?
Am dat Petuh a-jinglin' hebbin's keys ?
Er ol' Gabriel come to blow his hawn,
Neah de co'nfield in de mawnin' ?

Who am dat a-walkin' in de co'n ?
I hab look to east an' I hab look to west,
But nowhar cud I find Him dat walks
Marster's co'nfield in de mawnin'.

WHO IS THAT WALKING IN THE CORN ?

Who is that walking in the corn ?
I have looked to the east and I have looked to the west,
But nowhere could I find Him that walks
Master's cornfield in the morning.
How long, O Lord, nobody knows,
I pray I'll rise on judgment day,
How long, O Lord, nobody knows.

Who is that walking in the corn ?
Is that Joshua, the son of Nun ?
Or King David come to fight Goliath,
Near the cornfield in the morning ?

Who is that walking in the corn ?
Is that Peter a-jingling heaven's keys ?
Or old Gabriel come to blow his horn,
Near the cornfield in the morning ?

Who is that walking in the corn ?
I have looked to the east and I have looked to the west,
But nowhere could I find Him that walks
Master's cornfield in the morning.

Vu et admis à soutenance,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.
Ferd. BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris.
P. APPELL.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.	1
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

I. — Topographie des Highlands méridionaux.	3
II. — L'origine ancestrale des Highlanders.	12
III. — La question de l'origine ou des auteurs du <i>folk-song</i> . ..	26
IV. — La recherche des chansons populaires.	52
V. — Essai de classification des <i>folk-songs</i>	66
VI. — Chansons d'origine anglaise.	72
VII. — Chansons indigènes d'Amérique.	93
VIII. — La disparition du <i>folk-song</i>	111

SECONDE PARTIE

CHANSONS D'ORIGINE ANGLAISE

Nos		
	1. The Broomfield Hill.	127
	2. Fair Annie.	129
	3. The Lass of Roch Royal.	134
	4. Prince Robert.	138
	5. Willic o Winsbury.	140
	6. Mary Hamilton.	141
	7. Bonnie James Campbell.	144
	8. The Rantin Laddie.	145
	9. Get up and Bar the Door.	147
	10. The Crafty Farmer.	149
	11. The Jovial Tinker.	152
	12. The Spanish Maid.	153
	13. The Old Wife.	155
	14. Kate and the Clothier.	157
	15. There was a Sea Captain.	159
	16. The Jolly Boatsman.	161
	17. Three Ships Came Sailing in.	163
	18. The Gowans are Gay.	163
	19. Ryner Dyne.	165
	20. Pretty Polly.	166

21. Slago Town	167
22. To Cheer the Heart	168
23. Come all ye False Lovers	170
24. Ranting Roving Lad	172
25. The Soldier Bride's Lament	173
26. William Bluet	174

CHANSONS INDIGÈNES D'AMÉRIQUE

27. Brave Wolfe	176
28. Floyd Frazier	179
29. Talt Hall	181
30. J. B. Marcum	182
31. The Tolliver Song	185
32. The Vance Song	189
33. John Henry	191
34. The Yew-Pine Mountains	193
35. The Irish Peddler	194
36. Poor Goens	195
37. Rosanna	196
38. William Baker	197
39. Hiram Hubbert	199
40. The C. and O. Wreck	200
41. Pearl Bryan	203
42. The Auxville Love	205
43. Sweet Jane	206
44. I'm Going to Join the Army	207
45. Jack Combs	209
46. The Black Mustache	210
47. The Married Man	211
48. Davy Crockett	213
49. The Bugaboo	214
50. The Rich and Rambling Boy	215
51. Bob Sims	216
52. Charles J. Guiteau	218
53. Bad Tom Smith	218
54. Ellen Smith	219
55. Moonshiner	222
56. The Gambler	223
57. Jacob's Ladder	224
58. The Ship that is Passing by	225
59. We Have Fathers Gone to Heaven	225
60. Who am dat a-Walkin' in de Co'n ?	226
61. Who is that walking in the Corn ?	227

Imp. des PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 49, Bb St-Michel, Paris (5°).
